БАРСЕЛОНА
И ШЕДЕВРЫ ГАУДИ

ОТКРОЙ ДЛЯ СЕБЯ ВЕСЬ МИР

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Странно, но еще тридцать лет назад мало кто знал и слышал о соборе Саграда Фамилиа. Сегодня это величайшее из строящихся в наши дни творений рук людских известно каждому образованному человеку. Так же как имя его создателя – гениального архитектора Антонио Гауди и его покровителя, мецената Эусебио Гуэля.

И все же главный герой этой книги – Барселона, город, где творил Гауди, где создавали в XIX столетии уникальные строения самые выдающиеся архитекторы-модернисты Испании, где закладывались основы мировой архитектуры XXI века.

- Светлана Александровна Хворостухина
  - Вместо предисловия
  - Антонио Гауди и архитектурное искусство Европы XX века
  - Творчество Антонио Гауди и его место в национальной архитектуре Испании
  - Гауди и Барселона
  - Творческие принципы и особенности художественного метода Антонио Гауди
  - Творения Антонио Гауди
    -
    - Дом Висенс
    - Эль Каприччио
    - Усадьба Гуэль
    - Дворец Гуэль
    - Епископский дворец в Асторге
    - Терезианский колледж
    - Дом Ботинес
    - Дом Кальвет
    - Крипта церкви Санта-Колома
    - Бельесгуард
    - Парк Гуэль
    - Дом Батло
    - Дом Мила
    - Собор Саграда Фамилиа
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20

Светлана Александровна
Хворостухина

Барселона и шедевры Гауди

Вместо предисловия

…Чтобы избежать разочарования, не надо предаваться иллюзиям…

Антонио Гауди

Рано утром 7 июня 1926 года в Барселоне состоялось торжественное открытие первого трамвайного пути. В тот же день вечером под первый пущенный в городе трамвай попал неизвестный нищий. Смертельно раненного, его доставили в приют для бездомных, где он и скончался, не приходя в сознание.

Управляющий приютом распорядился было похоронить старика в общей могиле. Однако в тот час в доме для нищих оказалась женщина, которая смогла опознать человека, попавшего под первый барселонский трамвай. Им оказался не кто иной, как… выдающийся мастер, гениальный барселонский зодчий, имя которого уже в то время не сходило с уст настоящих ценителей искусства по всему миру, уважаемый гражданин Барселоны, своими руками сотворивший этот город, архитектурой которого теперь восхищаются миллионы жителей планеты, Антонио Гауди.

Гауди создавал свои творения на протяжении почти 48 лет. Несмотря на столь большой для любого мастера срок, жизнь и творчество этого архитектора до сих пор остаются величайшей загадкой не только для любителей архитектурного искусства, но также и для профессиональных знатоков. Мистикой и тайной покрыты дни жизни зодчего, его творения и этапы их создания.

Почти полвека было отведено судьбой Антонио Гауди на то, чтобы он создавал свои произведения. Большая часть принадлежащих прославленному мастеру шедевров находится в Барселоне. Многие искусствоведы склонны считать, что именно Гауди принадлежит заслуга создания облика города.

Памятник Антонио Гауди в Барселоне

Антонио Гауди смог завершить работу над образом Барселоны, который в глубокой древности начали создавать Ганнибал (247–183 гг. до н. э.) и император Август (63 г. до н. э. – 14 г. н. э.). С рождением архитектурных творений Гауди Барселона обрела свой собственный, неповторимый стиль.

Говоря о творчестве Антонио Гауди, величайшего мастера

архитектурного искусства рубежа XIX–XX веков, искусствоведы часто называют его королем железа, архитектуры и модерна. Действительно, ему принадлежит заслуга создания в Барселоне особой, волшебной страны под названием Архитектура, в которой воплотились принципы зодчества нового времени, принципы модернистского искусства. Современную Барселону трудно спутать с каким-либо другим городом мира. Она является своеобразным хранилищем произведений выдающегося зодчего, ее архитектура неповторима и прекрасна.

Искусствоведы говорят о том, что творческая манера Антонио Гауди выражает его эстетические взгляды на мир, а также его понимание искусства как науки и, наоборот, науки как искусства.

Однако подобная трактовка смысла произведений Гауди является лишь одной стороной многогранника. Значение творчества знаменитого архитектора гораздо шире и заключается в том, что автор стремился разглядеть и запечатлеть в архитектурных формах прежде всего человеческое начало и творческую натуру, созвучную природе.

В настоящее время все еще не существует школы Гауди и не появились работы, которые можно было бы охарактеризовать как продолжение и подражание манере знаменитого мастера. Однако в ряде работ современных архитекторов можно выявить те тенденции и художественные принципы, которые были разработаны знаменитым барселонским зодчим.

В этой связи необходимо прежде всего упомянуть о его понимании архитектуры как искусства, которое находится в прямой связи с живой природой, а также о найденных им и непосредственно использованных на практике средствах пространственной геометрии.

Сам мастер, рассуждая о поиске художником собственного стиля и формы, не раз замечал: «Мы обладаем силой чувства, но нам не хватает точности, недостает совершенного владения познанием. Не хватает той неустающей настойчивости, той жажды познания и созидания, которые были характерны для Леонардо да Винчи или Бенвенуто Челлини. Это дало подлинную силу произведениям мастеров: через страдания, через самопожертвование возникает та простота, которая придает произведениям характер возникших тотчас и непринужденно».

Спустя несколько десятилетий после трагической гибели выдающегося мастера можно с уверенностью утверждать, что той же мудрой простотой обладают и созданные им произведения.

Антонио Гауди и архитектурное искусство Европы XX века

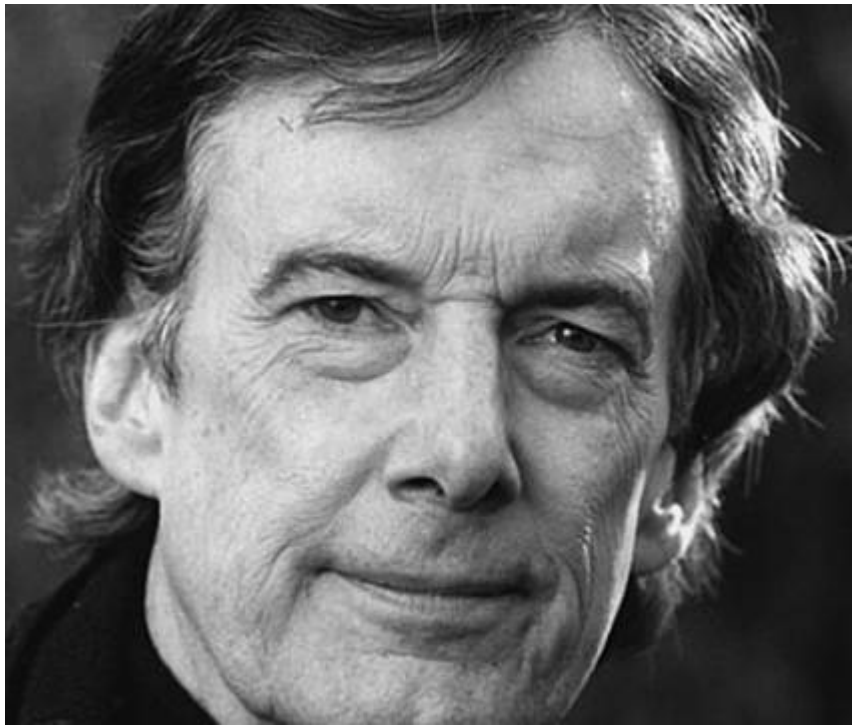
Гауди-и-Корнет, испанский архитектор, работал в Барселоне, создал своеобразный вариант стиля модерн…

Новый энциклопедический словарь

В начале 1970-х годов в архитектуре Западной Европы постепенно возникло новое направление, родоначальники и последователи которого попытались противопоставить свои творческие принципы идеологии и идеалам искусства модернизма. Они именовали себя сторонниками постсовременного искусства, так называемого искусства эпохи постмодернизма.

В 1977 году в свет вышла работа главного идеолога и сторонника постсовременного искусства Чарльза Дженкса (р. 1939). В книге «Язык архитектуры постмодернизма» он сделал попытку представить читателям и ценителям зодчества образ некоего последователя идей постмодернистского искусства.

Как ни странно, символом нового художественного направления в архитектуре стал… Антонио Гауди. Дженкс писал: «Если бы я был принужден указать на совершенно явного постмодерниста, я бы привел в пример Антонио Гауди. Но это невозможно, потому что он был предмодернистом. Я все же считаю Гауди именно пробным камнем для постмодернизма, образцом, с которым нужно сравнивать любые недавно построенные здания, чтобы увидеть, действительно ли они метафоричны, “контекстуальны” и богаты в точном смысле этого…»



Чарльз Дженкс

Казалось бы, родоначальник постмодернизма оговорился или несколько поспешил с подобной оценкой творчества Гауди. Однако и в заключение своей работы Дженкс говорил о знаменитом мастере не только как об основоположнике, прародителе нового течения в искусстве XX века, но и как о художнике, опередившем свое время на несколько десятилетий.

В той же книге «Язык архитектуры постмодернизма» Дженкс писал: «Вкус здания, его запах и осязаемая фактура привлекают чувствительность, так же как это делают зрение и размышления. В совершенном произведении архитектуры, как у Гауди, значения суммируются и работают вместе в глубочайшем сочетании. Мы еще не достигли этого, но нарастает традиция, которая осмеливается предъявить это требование будущему».

На самом деле Дженкс вовсе не случайно упомянул в своей работе о произведениях Антонио Гауди и соотнес его манеру архитектурного изображения с принципами искусства постмодернизма. Наконец-то настало время творческого метода Гауди, архитектора, имя которого еще несколько лет до выхода в свет книги Дженкса даже не вспоминали летописцы мирового зодчества.

Разработанные Гауди на рубеже XIX–XX веков особенная творческая манера и способы архитектурных решений выбивались

из общего строя создававшихся в то время сооружений. Произведения талантливого мастера были настолько самобытны и оригинальны, что оказались невостребованными в этот период развития европейского зодчества. Впервые всерьез о таланте Антонио Гауди, его новаторстве и связи его творчества с предыдущими поколениями художников заговорили постмодернисты, которые считали мастера основоположником нового течения, значительно опередившим свое время.

Действительно, невозможно не согласиться с тем, что творчество Гауди возникло несколько преждевременно. На самом деле, казалось, зодчество, равно как и искусство в целом, развивалось как бы по прямой линии, согласно законам логики.

Даже в 1960-е годы, у самого порога зарождения постмодернизма, искусствоведы видели в развитии искусства логичную преемственность принципов одного течения другим, новым. Так, в 1920-е годы из противоречий идеологии социального утопизма и художественного модернизма в искусстве вырастает новое направление, которое получило название современного, или модернистского. Основоположники движения модернизма выступали за соблюдение в искусстве принципов строгости и геометричности изображаемых форм, а также за их обусловленность конструктивно-технологическими требованиями. При этом последователи модернистского искусства призывали художников на пути к искусству будущего отказаться от следования сложившимся к тому времени традициям художественного изображения и построения. Главным лозунгом модернистов стало создание стилистически единого архитектурного образа.

Модернисты часто называли себя не иначе как провозвестниками нового искусства, искусства будущего. При этом они говорили о том, что в искусстве будущего не будет места творческой манере художников и зодчим прошлого. Такой же критике подвергались и мастера, чья творческая манера шла вразрез с идеологическими установками, предложенными модернистами.

После окончания Второй мировой войны принципы художественного изображения действительности и архитектурного построения распространились по всему миру. Таким образом, считали последователи современного искусства, модернизм доказал свое доминирующее положение и право на существование.

Умами большинства мастеров середины XX века владели идеи, ставшие основой современного движения. Казалось, искусству модернизма уже ничто не угрожает, его будущее

виделось многим ясным и безоблачным. Действительно, модернизм смог занять в искусстве привилегированное положение. Именно поэтому незамеченными в то время оставались произведения, созданные такими талантливыми мастерами-архитекторами, работавшими в начале XX века, как Огюст Пере (1874–1954) во Франции, Марчелло Пьячентини (1881–1960) в Италии, Эрих Мендельсон (1887–1953) в Германии, Рагнар Эстеберг (1866–1945) в Швеции, Эро Сааринен (1910–1961) в США и конечно же Антонио Гауди в Испании.

Словно в стороне от общего развития искусства начала XX столетия оставались даже целые художественные направления. Среди них необходимо особенно отметить следующие: экспрессионизм, органичная архитектура и неоклассицизм. Последователи указанных течений неизменно объявлялись сторонниками модернизма бесталанными неудачниками, не сумевшими доказать жизнеспособность проповедуемых ими принципов художественного видения. Все то, что не отвечало требованиям современного искусства, не имело права на жизнь и не могло быть признано ценным.

Многочисленные высказывания последователей принципов модернистского искусства в отношении представителей других течений отличались противоречивостью. Так, Мишель Рагон, знаменитый автор книги «О современной архитектуре», вышедшей в начале 1960-х годов, с величайшим восхищением говорит о Гауди: «Гауди – поэт камня… Гауди превосходит всех “одержимых творцов” силой своего дарования…» Столь же лестно автор отзывается и о произведениях, созданных известным зодчим. Однако далее, за прославляющей мастерство архитектора тирадой, следует критика его творческой манеры. Словно бы опомнившись и в то же время вступая в противоречие с самим собой, Рагон замечает: «Гауди мало что изобрел. В истории современной архитектуры Гауди не принадлежит место новатора. Он не продвинул архитектуру ни на один шаг…»

Подобную оценку теоретиков и последователей искусства модернизма не смогли опровергнуть даже слова Шарля Ле Корбюзье (1885–1965), высказавшегося как-то по поводу творчества Гауди следующим образом: «Я увидел в Барселоне Гауди – произведения человека необыкновенной силы, веры, исключительного технического таланта… Его слава очевидна в его собственной стране. Гауди был великим художником…» Однако следует заметить, что в данном случае в глубине души автора восхваляющей тирады настоящий ценитель архитектурного искусства все же возобладал над идеологом и последователем идей модернизма.

Шарль Ле Корбюзье

Долгое время мастера, работавшие в первой половине XX века, не принимали творчество Гауди. Не раз со стороны архитекторов-функционалистов и академистов в адрес мастера звучали обвинения в бесталанности и сумбурности.

Тем не менее и среди функционалистов находились такие, кто видел в творчестве Антонио Гауди будущее архитектурного искусства. Так, известный испанский зодчий Хосе-Луис Серт (1902–1981), опубликовавший в 1955 году работу, посвященную анализу художественных принципов Гауди, писал: «Вполне вероятно, что при дальнейшем развитии современной архитектуры последние опыты Гауди приобретут все большее значение и будут по достоинству оценены. Тогда будет признано величие его роли пионера и зачинателя…»

В 1960–1970-е годы столь же противоречивым было и отношение к творчеству Гауди советских зодчих. Творческую манеру испанского мастера чаще всего определяли как иррационалистическую (в негативном понимании слова), содержащую декоративистские черты архитектуры. Советские искусствоведы говорили о том, что произведения Гауди носят

«мрачно-фантастический характер», а образы, им созданные, заключают «крайне субъективистскую трактовку художественных проблем архитектуры».

Более или менее положительная (правда, с массой оговорок) оценка творчества Антонио Гауди была дана в то время только лишь в посвященной испанскому зодчему и написанной М. Гарсиа статье, вошедшей во «Всеобщую историю архитектуры», первое издание которой появилось в 1972 году.

Несмотря на столь противоречивое отношение модернистов к творчеству Гауди, сегодня можно с уверенностью говорить о том, что созданные им произведения имеют огромное значение для развития мирового архитектурного искусства XX столетия.

Современные российские любители зодчества знают о творчестве Антонио Гауди в основном из немногочисленных монографий зарубежных авторов. Наиболее полно жизнь и творческие принципы испанского мастера представлены в работе профессора, доктора архитектуры, в настоящее время заведующего кафедрой Гауди в Барселонском политехническом университете, Жоана Бассегода-и-Нонеля (р. 1930), который в течение 25 лет занимался изучением художественного метода великого архитектора.

Плодом столь длительного труда стала книга, в которой автор, пытаясь понять творческие принципы зодчего, рассуждал о связи творчества Гауди и того времени, в котором он жил. Речь также шла и о связи художественного метода, выработанного испанским архитектором, с тем культурным движением, которое последовало за ним.

Нонель не раз подчеркивал то обстоятельство, что некоторая неизвестность Гауди в Европе середины XX столетия в большей степени была обусловлена доминирующим положением модернистского искусства. Однако уже тогда многие (пожалуй, наиболее дальновидные) из последователей новых, современных принципов в искусстве по достоинству оценивали творчество Гауди.

Ряд академистов также видел в художественных принципах испанского зодчего шаг вперед в развитии мирового архитектурного искусства. Так, в одной из своих статей основоположник современной бразильской архитектурной школы Оскар Нимейер (1907–1989) (сам, кстати, отдававший предпочтение старинной архитектуре) писал в те годы: «У наиболее одаренных архитекторов рождалось неудержимое стремление к поискам новых форм и решений; стремление, особенно четко заявившее о себе в нашу эпоху дерзаний и побед, которую наша реформистская функциональная архитектура

просто-напросто не в состоянии выразить, поскольку она лишена смелости и фантазии. Этим объясняется и обращение к Гауди с его необузданной архитектурой, столь симптоматичной для современной эпохи; этим объясняется и то новаторское движение… отмеченное повышенным интересом к новым прекрасным художественным формам».

Нужно сказать, что Оскар Нимейер, создатель Бразилиа, признанный корифей архитектурного искусства XX века, мастер, которого называли не иначе как творец города будущего, не переставал восхищаться произведениями Гауди, считая его зодчим нового поколения (и это несмотря на то, что Гауди жил и работал несколькими десятилетиями раньше!). Анализируя современное ему искусство и творчество Антонио Гауди, он писал: «Современная архитектура, преодолев период борьбы, нанесший ей такой ущерб, пошла по пути художественной свободы к новым решениям, насыщенным исканиями, новаторством и поэзией. Мы представляем себе образ мыслей Гауди, которые нас всегда привлекали, когда обращаемся к архитектуре барокко в нашем прошлом в надежде вернуть современной архитектуре причудливость, новизну и изысканность».

На самом деле явление неприятия творческой манеры Антонио Гауди в первой половине XX столетия достаточно легко объяснить: слишком уж отличны созданные им произведения от всех тех архитектурных сооружений, что появлялись в то время. Творения испанского мастера никак не могли вписаться в рамки, как тогда говорили, «правильного, нормального и магистрального» в искусстве.

Оскар Нимейер

Многих современников невероятно удивлял интерес мэтра архитектуры XX века, Оскара Нимейера, к творчеству Гауди. Действительно, в то время казалось невероятным увлечение знаменитого зодчего творениями провинциального мастера, имя которого нередко упоминали вместе с эпитетом «юродивый».

Однако причина живого интереса Нимейера к творчеству Гауди вполне объяснима. Мастера всегда привлекали свободные живописные и криволинейные архитектурные формы, словно бы находившиеся в оппозиции к общепринятому функционализму. Кроме того, появление свободного от ортодоксов зодчества Нимейер считал вполне закономерным этапом в развитии мировой архитектуры.

Значимость и глубина творений Гауди по-настоящему открылись любителям и мастерам архитектурного искусства

только во второй половине XX века.

Архитекторы, работавшие в то время, стремились к тому, чтобы открыть новые способы построения и изображения действительности.

Следует заметить, что творения Гауди поразили Оскара Нимейера не только и, пожалуй, не столько свободой линий. Долгое время искавшего новые методы в архитектуре Нимейера привлекали в творчестве провинциального мастера прежде всего его самобытность, близость к природе, эмоциональное наполнение и глубокая содержательность. Той же цели добивался в своем творчестве и сам Нимейер, однако происходило это в несколько ином измерении – в рамках другого архитектурно-художественного направления.

На протяжении всего творчества Оскар Нимейер, равно как Ле Корбюзье, Эро Сааринен или Кендзо Танге (1913–2005), пытался отойти от сложившихся к тому времени стереотипных представлений о взаимодействии формы и функции и разработать новые способы художественного изображения, которые отвечали бы требованиям искусства нового времени. Наверное, именно поэтому Нимейеру оказалось настолько близким и понятным творчество Антонио Гауди, человека невероятной внутренней свободы, профессионала, обладавшего талантом безграничного потенциала.

Творчество Оскара Нимейера можно считать своеобразным выражением искусства трех наций: европейской, южноамериканской и африканской. Возможно, именно поэтому знаменитый архитектор смог ощутить обособленность творчества Антонио Гауди не только в мировой, но и в национальной, испанской, культуре.

Необходимо заметить, что искусство Испании имеет особенное значение в истории развития европейской культуры. Еще в XIX веке впервые прозвучали слова о том, что Африка начинается за Пиренеями. Но с данным утверждением можно было бы поспорить.

За Пиренеями находилась не только Африка. На протяжении нескольких десятков столетий на Иберийском полуострове формировалась своя неповторимая культура, выросшая из гармоничного соединения самых разных культур Европы, Африки, Азии, Америки. Таким образом, было бы справедливее утверждать о существовании за Пиренеями искусства, ставшего своеобразным синтезом искусства Запада и Востока.

Кафедральный собор города Бразилиа

На основе подобного смешения возникали явления, в значительной степени обогатившие мировую культуру. Среди них первый европейский университет, появившийся не где-нибудь, а в Саламанке (испанский город, находящийся на западе страны), произведения испанских живописцев или знаменитый «Дон Кихот». Таким образом, именно упомянутые выше противоречивые влияния стали основой для рождения гармоничной и цельной культуры, одним из ярчайших проявлений которой и стала испанская архитектура.

Как известно, административные районы Испании называются землями. Необходимо сказать о том, что культура каждой из испанских земель развивалась самостоятельно.

В результате среди прочих наиболее развитой с точки зрения культуры и искусства оказалась Каталония, которая находилась на побережье Средиземного моря, открывавшего путь в Европу и Азию.

Однако подобное географическое положение вовсе не помешало развитию на территории Каталонии самобытной национальной культуры. В одной из своих статей испанский журналист М. Висенталь справедливо заметил, что «Каталония переводит, торгует, обменивается товарами, но не теряет родного языка и собственной индивидуальности».

Наиболее ярко культурное своеобразие Каталонии было

выражено в ряде работ мастеров искусств, творивших на рубеже XIX–XX веков. Именно тогда и появились поздние творения Антонио Гауди. В архитектурных сооружениях Гауди, первые из которых были созданы во второй половине XIX столетия, наиболее полно отразились те сепаратистские тенденции и идеи, которые зародились в испанском обществе того времени.

Несколько позднее советский литературовед, академик Арсен Арутюнович Тертерян (1882–1953) так написал о культурном феномене Каталонии: «Способность испанских мастеров преображать любые заимствования своим мировосприятием, своей фантазией сохранилась до новейших времен. Так, воплощенное в камне причудливое воображение барселонского архитектора Антонио Гауди то уносилось в прошлое, к рыцарским временам (епископский дворец в Асторге), то воспаряло к небу, как в детской грезе (церковь Святого Семейства в Барселоне)».

Таким образом, можно с уверенностью говорить о творчестве испанского мастера и как о глубоко национальном, отражающем самобытный характер Каталонии явлении и в то же время как о явлении общеевропейском и мировом. Неслучайно в ряде монографий творчество Антонио Гауди определяется как космополитичное, универсальное и всемирное.

До сей поры живы многочисленные, пришедшие из глубины веков истории о творцах, чей талант не был признан при жизни. Причем в большей степени такие легенды повествуют о поэтах и художниках. О непризнанных зодчих подобных историй известно куда меньше. И это вовсе не означает, что архитекторов считали гениями всегда и безоговорочно. Дело все в том, что непризнанные мастера подобного направления в искусстве, в условиях частнособственнических отношений в обществе, как правило, не приглашались для исполнения дорогостоящих заказов.

Подобную работу обычно предлагали известным мастерам. Однако могло случиться так, что общее признание их таланта несколько запаздывало. А потому постичь все величие и значимость их творений люди могли только лишь по прошествии десятилетий, и даже веков. Так случилось и с Антонио Гауди.

Нередко подобное запаздывание признания таланта того или иного зодчего было связано с тем, что его творения намного опережали свое время, или это было связано с изменением архитектурного стиля и направления, того, что принято называть модой.

Пришедшая на смену предыдущей, мода нередко меняет идеалы и кумиров, старые при этом, становясь невостребованными и лишними, уходят в небытие. Нередко такое

явление культурного перепутья сопровождается развенчанием старых норм и идеалов. Ярким примером тому может быть довольно резкая критика, прозвучавшая в начале 1970-х годов в адрес основоположников модернистского направления в искусстве.

Однако наряду с вышеупомянутым происходит и другое явление. Нередко во время смены направлений в искусстве наблюдается повышенное внимание к наиболее ярким моментам в истории развития искусства и, как следствие этого, вспоминаются имена творцов, которые незаслуженно были забыты в свое время и чьи устремления и методы художественного изображения становятся близки и понятны провозвестникам новых движений. Именно так произошло с известным ныне американским скульптором, работавшим в первой половине XIX столетия и получившим признание только в 1960-е годы Горацио Гриноу (1805–1852).

Величие в искусстве не всегда достигается посредством создания грандиозного творения. Так, например, ставшие знаменитыми архитекторы Клод Никола Леду (1736–1806) и Иван Ильич Леонидов (1902–1959) получили признание после представления своих проектных работ.

Однако Антонио Гауди прославился именно грандиозными сооружениями. Его профессионализм невозможно было не заметить. Все созданные им произведения расположены в центральном районе Барселоны. И все они занимают центральные участки в отведенном районе, имеют огромные размеры и полифункциональны (в этой связи будет достаточно упомянуть колонию Гуэль, представляющую собой сложный архитектурный комплекс).

Предвосхитив наступление новой эпохи в искусстве, Гауди с присущим ему мистицизмом и аскетизмом смог в то же время отразить свое время, период развития предмодернизма и зарождения современной культуры. В свойственной только ему манере он выразил все те идеи, которые ознаменовали наступление новой эры в искусстве.

Творчество Антонио Гауди складывается словно бы из синтеза, с одной стороны, его духовных устремлений, уводящих в прошлое, взращенных на религиозности, и, с другой стороны, его фантазий, выходящих за рамки реальной действительности. Гауди был и остается одним из крупнейших и талантливейших мастеров архитектурного искусства рубежа XIX–XX столетий, когда в мировой культуре стало оформляться новое, современное искусство.

Стиль Гауди стал своеобразным отражением того времени, в

которое жил и работал зодчий. Тогда искусство развивалось на основе смешения рационалистического и свободного от всяческих догм и традиций начал.

Вот почему произведения Гауди часто лишены связи с национальными тенденциями развития и нередко характеризуются как универсальные и космополитичные. Это подтверждает и тот факт, что архитектор для сооружения своих конструкций часто использовал всевозможные параболообразные арки, гиперболоиды, спирали, наклонные колонны. Подобные применявшиеся Гауди детали и геометрические линии опередили не только архитектуру второй половины XIX столетия, но и инженерные решения следующего, XX века.

Творчество Антонио Гауди в отдельных деталях и композиционных решениях было сходно с произведениями художников-примитивистов. Однако работы архитектора отличаются большим динамизмом и изменчивостью творческой манеры.

Можно говорить о том, что художественный метод Гауди представляет собой воплощение определенного этапа развития мировой архитектуры. Талант мастера позволил зодчему шагнуть вперед в поиске новых художественных принципов изображения и опередить свое время.

В творчестве Гауди (как и в творчестве любого другого творца) можно проследить закономерную смену отдельных периодов. Так, ранние его работы эклектичны и отражают особенности архитектуры периода второй половины XIX века.

Последующие произведения знаменитого зодчего являются воплощением национально-романтических идеалов, своеобразным выражением выработанных самим мастером идей и форм, впоследствии названных искусствоведами ар нуво (модерн). Последние работы, созданные испанским архитектором уже в начале XX столетия, словно возвращают зрителя в XVII век, когда в искусстве сформировалось направление, названное классицизмом.

Рассуждая о самобытности и исключительности творческой манеры Гауди, нельзя не сказать о том, что та самобытность и исключительность не были абсолютными. В некоторых работах мастера можно обнаружить черты методов художественного изображения, выработанные другими творцами.

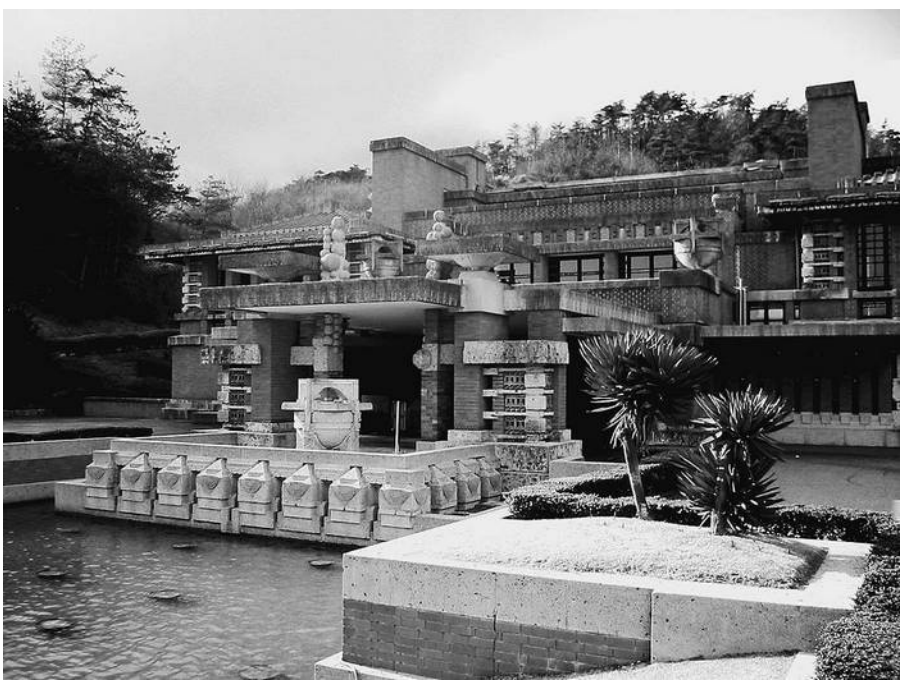
Дом Генри Адамса. Архитектор Луис Генри Салливен

«Падающая вода» – резиденция Эдгара Кауфмана. Архитектор Фрэнк Ллойд Райт

Так, например, в ряде произведений Гауди заметны детали, которые напоминают (если не учитывать стилевое различие) работы американских зодчих, основоположников органичной архитектуры, Луиса Генри Салливена (1856–1924) и Фрэнка Ллойда Райта (1867–1959). В связи с этим многие искусствоведы склонны считать Антонио Гауди предшественником экспрессионизма, причем больше с точки зрения художественного изображения (выставка фотографий сооружений Гауди, прошедшая в 1911 году во Франции, имела колоссальный успех у ценителей не только архитектурного, но и изобразительного искусства), чем архитектурного построения.

Творчество Антонио Гауди стало выражением природного, жизненного начала, а также той рационалистической сущности, которой отличалось искусство эпохи модернизма. Его произведения логически выстроены, органичны и вместе с тем они земные, даже несмотря на ощутимое сходство с возвышенно-духовными работами Эль Греко.

Вместе с тем произведения испанского архитектора были лишены той ненужной хрупкой истонченности, некой болезненности и манерности, словом, всего того, что характеризует стиль барокко.



Отель «Империал». Архитектор Фрэнк Ллойд Райт

Все творения, созданные Гауди, в полной мере отвечают требованиям рационалистического искусства не только с точки зрения функционального, пространственного и технического решений, но и с точки зрения используемых автором художественных методов. Об этом не раз говорили архитекторы и искусствоведы 1920-х годов.

Таким образом, на первый взгляд могло показаться, будто бы творчество Гауди как нельзя лучше вписывалось в рамки именно современного искусства. Однако это не так. Дело в том, что в процессе развития высокие идеологические принципы и художественные приемы модернистов, по существу, превратились в канонизированный геометризм, лаконичность, технологическую и техническую простоту и четкость линий.

А потому сторонники и последователи современного искусства отвергали всяческие полеты фантазии, выражавшиеся в создании произведений, обладавших высоким динамизмом. Тем более не принимались и попытки некоторых авторов оживить или приукрасить архитектурные формы. В связи с этим необходимо особенно подчеркнуть, что в середине XX столетия архитектуру Оскара Нимейера, считавшуюся модернистской (и никогда в полной мере не отвечавшей всем требованиям этого направления), называли не иначе как крайне формалистической.

Анализ культурной ситуации, сложившейся в Европе в середине XX столетия, позволяет понять причины непонимания современниками творчества испанского архитектора Антонио Гауди. В те годы об авторе Саграда Фамилиа и усадьбы Гуэль мало кто слышал. Казалось, искусствоведы и коллеги по архитектурному цеху упорно не желали замечать творения настоящего мастера, каковым и был Гауди.

Как оказалось, по праву оценить творчество испанского зодчего смогли только европейские живописцы. Многие критики часто говорят о художниках XX века как о преемниках Гауди. Действительно, синтетичные и вместе с тем необычайно гармоничные творения архитектора стали провозвестниками такого направления в изобразительном искусстве, как сюрреализм.

Впервые творчество Антонио Гауди попало в круг внимания критиков в 1950-е годы. Именно тогда резко возрос профессиональный интерес к художественной манере испанского мастера со стороны европейских зодчих, которых удивляли и восхищали произведения, обладающие одновременно динамизмом, пластичностью и живописностью. Архитекторы середины XX столетия, желая, видимо, почерпнуть новое с точки

зрения методов художественного изображения, выражали живой интерес к творчеству провинциального мастера. Так, в 1955 году Х.Л. Серт в одной из своих статей, посвященных творчеству Антонио Гауди, писал: «В последних произведениях ряда современных инженеров и художников часто применяются легкие конструкции, напоминающие по своим формам раковины или другие произведения природы. Этим формам, многие из которых изогнуты, предстоит играть значительную роль в будущем. Нельзя дальше застраивать наши города, ограничиваясь зданиями-коробками, порожденными конструкцией плиты и опоры». Другими словами, Серт словно бы заставляет современных ему мастеров отказаться от четких прямых линий и уделять больше внимания живой природной пластике и эстетичности создаваемых произведений – тому, что служило основой художественного метода Антонио Гауди. По его мнению, созданное из камня архитектурное сооружение должно жить подобно живому организму, радовать глаз зрителя, не подавлять волю, а, напротив, пробуждать в человеке разнообразные мысли и эмоции.

В работах многих архитекторов и художников начиная с этого времени можно проследить черты, напоминающие творения Гауди. Так, например, некоторые исследователи склонны считать, что влияние испанского мастера можно проследить в культовых сооружениях, созданных Джованни Микелуччи (1891–1990), а также частично в капелле Нотр-Дам-дю-О, находящейся в Роншане, автором которой является Ле Корбюзье.

Однако первые заметки, появлявшиеся в печати, лишь поверхностно анализировали творчество Антонио Гауди. Те частичные обращения к художественному методу испанского архитектора, о которых говорилось ранее, были не чем иным, как стремлением создать произведение, внешне напоминавшее стиль Гауди.

Церковь Сан-Джованни Батиста. Архитектор Джованни Микелуччи

Капелла Нотр-Дам-дю-О. Архитектор Ш. Ле Корбюзье

В середине XX века наиболее прогрессивные художники ставили своей задачей выработать множество новых

архитектурных форм, которые противоречили бы основным принципам современного искусства. Именно такой целью и был обусловлен интерес к произведениям Гауди, которые отличались необычайной внешней пластичностью и выразительностью. Столь же богатой почвой для создания новых способов архитектурного изображения оказалось и разнообразие используемых испанским зодчим конструкций.

В 1960-е годы в архитектурном искусстве Европы произошел новый переворот. В то время стали появляться произведения молодых мастеров, которые пропагандировали принципы так называемого программно-техницистского движения.

При этом антиэстетическая направленность идеологии нового течения вовсе не означала, что произведения авторов, работавших в данном стиле, лишены эстетизма и маловыразительны. Однако в то время эстетическое и декоративное наполнение, а также эмоциональность произведений Антонио Гауди оставались на заднем плане и не могли служить источником вдохновения для архитекторов, являвшихся сторонниками программно-техницистского направления.

Тем не менее произведения Гауди с течением времени все более привлекали внимание архитекторов второй половины XX столетия. Интерес к его работам касался прежде всего основного, выработанного испанским зодчим художественного принципа, который заключался в формальном уподоблении того или иного архитектурного сооружения какому-либо субъекту природы.

При этом влияние творчества Гауди более всего прослеживается не только у сторонников функционально-бионического направления в искусстве, одним из представителей которого был швейцарский архитектор Юстус Дахинден (1925–2005). Чаще всего черты художественного метода Гауди можно увидеть в произведениях тех авторов, кто оказался духовно близок ему. Ярким примером этого является творчество такого же одинокого, как и Гауди, творца – американского архитектора итальянского происхождения Паоло Солери (р. 1919), который обладает той же мистической фантазией, отличавшей и создания испанского мастера.

Искусствоведы, начавшие работать в 1970-е годы, по-новому высветили художественный метод Антонио Гауди. Стоит упомянуть, что именно в это время появляются различные издания, посвященные жизни и творчеству испанского архитектора. Выходят в свет иллюстрированные альбомы и журналы, представлявшие произведения Гауди.

Жилой дом в Цюрихе. Архитектор Юстус Дахинден

В Аркосанти – экспериментальном проекте Паоло Сорели в

Аризоне

Тогда же своеобразным веянием времени стало упоминание искусствоведами и профессиональными архитекторами имени испанского мастера в публикациях. В 1970-е годы становится едва ли не правилом хорошего тона восхищаться работами Гауди (чего не было еще десятилетие назад).

В связи с этим возникает закономерный вопрос: чем же вызвано столь внезапное признание таланта Антонио Гауди? Дело в том, что именно на 1970-е годы приходится кризис современной культуры и начало становления и развития культуры постмодернистской. Как известно, появление последней было обусловлено разочарованием творцов в идеалах и художественных принципах, разработанных в рамках искусства модернизма, на смену которому неизменно должно было прийти новое направление.

Однако кризис идеологии модернизма стал не единственной причиной развития постмодернизма. Его появление было вызвано целым рядом причин социального и культурного характера. По существу, рождение постмодернизма стало своеобразным выражением того кризиса, который имел место в то время в европейском обществе. Но прежде, чем оно должно было появиться на свет, художники должны были осознать необходимость рождения нового искусства.

Как известно, идеологи модернизма впервые выступили в 1920-е годы. При этом идеология сторонников современного искусства привлекала массы за счет того, что они ратовали не только за преобразование зодчества и культуры в целом, но и за коренное обновление способов поиска архитектурных форм. Однако идеалы модернистов так и остались недосягаемыми.

А на деле человека середины XX столетия окружали безликие каменные, похожие одна на другую коробки-параллелепипеды. Все это в течение полувека наводило на людей скуку и раздражение, в результате чего искусствоведы и профессиональные архитекторы решили, что современное искусство зашло в тупик.

Путь к рождению постмодернистской культуры оказался довольно долгим. А предшествовал ему появившийся в 1950-е годы лозунг о возможно большей вариабельности используемых при создании произведений художественных приемов. Подобные требования выдвигали тогда сторонники функционализма [1], которые не могли в одно мгновение принять понимание творческого процесса (в том числе и в архитектуре) как свободного полета фантазии художника.

Появление идеологии постмодернизма в европейской культуре можно сравнить с вечерним летним ветерком, который несет прохладу и свежесть. Идеологи постмодернизма сразу же выступили против канонов современного искусства. Они пропагандировали использование в архитектуре целой палитры красок и всевозможных геометрических форм, отражение в создаваемых произведениях национальных традиций.

Основоположники постмодернизма выступили как оппоненты сторонников современного искусства с их «технологической» идеологией, а также продолжателей идей модернизма, последователей таких течений, как необрутализм [2], метаболизм [3] и футурулогическое проектирование [4]. Впервые за долгие годы прозвучали призывы к созданию образно-эмоциональной архитектуры. Постмодернисты стали первыми художниками, заговорившими о существовании особенного языка архитектуры.

С появлением постмодернистов доминирующее положение стали занимать потребители архитектуры – зрители и заказчики. Основоположники постмодернистского искусства призывали творцов ориентироваться на вкусы, потребности и запросы зрителя, тогда как их предшественники – идеологи модернизма – говорили о назидательной роли и первостепенном значении архитектуры.

В связи с этим главным лозунгом постмодернистов стал призыв к индивидуализации создаваемого архитектурного образа. Одновременно, исходя из принципов антиэлитарной сущности искусства, постмодернисты выдвигали требование понятности и доступности языка архитектуры не только для критиков и профессионалов, но также (и в большей степени) для обывателей.

Выдвигая подобные требования, сторонники постмодернизма реально оценивали вкусы рядовых любителей зодчества. Однако, хорошо зная о довольно низком уровне часто продиктованных модой пристрастий рядовых ценителей архитектурных сооружений, о некоей традиционности вкусов, постмодернисты заговорили о пересмотре и переоценке культурного наследия и традиций. Они выступали за формирование нового взгляда на исторический опыт предшественников – зодчих многих поколений.

Именно с появлением первых публикаций и произведений постмодернистов профессионалы и критики стали чаще говорить о том, что искусство (и архитектура в том числе) должно быть выразителем национально-культурных традиций. Так, американский архитектор Чарльз Мур (1925–1993) писал: «Физические пространства и очертания здания должны помогать человеческой памяти в восстановлении связей через пространство

и время… Мне кажется, что предстоящие полстолетия уже взывают к восстановлению связей между нами и прошлым…»

Таким образом, постмодернисты отказались от идеологии современного искусства и обратились к обыденной, отвечавшей запросам обывателей, а потому лишенной стилистики архитектуре региональных школ и позже – к эклектизму [5] искусства второй половины XIX столетия. Однако и художественные методы эклектизма оказались для постмодернистов слишком ограниченными, строгими, нормализованными и регулярными.

Творчество Антонио Гауди, которое воплотило синтез стилистики эклектизма, искусства ар нуво [6] и национально-романтических движений, в то же время оказалось обособленным от какого бы то ни было стиля. Именно индивидуализированный характер произведений Гауди и привлек внимание постмодернистов. Поэтому Дженкс, даже несмотря на то, что творчество испанского мастера глубоко было индивидуально, называл его произведения не иначе как эталоном искусства периода постмодернизма.

На самом деле в творчестве Антонио Гауди можно обнаружить немало деталей, отвечающих принципам постмодернистского искусства. Действительно, его работы характеризуются индивидуальностью и в отношении к владельцу-заказчику, и с точки зрения всего творчества автора.

Городские сооружения Гауди содержательно насыщены и контекстуальны [7]. При этом очевидно, что мастер стремился к тому, чтобы создаваемая постройка хорошо вписывалась в окружающую архитектуру.

Стоит заметить, что доминирующую роль играло все же окружение, поскольку известны случаи, когда подвергались изменениям первоначальные проекты вследствие того, что стиль или форма нового сооружения не вписывались в окружающий пейзаж и застройки.

Как уже говорилось выше, произведения Антонио Гауди эмоционально и содержательно невероятно насыщены. Часто они носят изобразительный характер. Работы испанского мастера отличают духовное наполнение и способность вести беседу со зрителем. Они могут говорить, причем, по словам Ч. Мура, «говорить разные вещи разным людям».

Судя по воспоминаниям современников, в процессе работы над возведением и отделкой той или иной постройки Гауди разрешал мастерам – строителям и отделочникам – вносить их собственные изменения в первоначальный проект. Именно отсюда берет начало замеченная исследователями связь произведений

испанского мастера с национальной традицией.

Кроме того, сооружение оказывается своеобразным выражением культуры не только государства или региона, но и того города, где оно находится. Отсюда же происходит и связь стиля произведения со стилем окружающих построек.

Итак, произведения Гауди отличаются разнородным характером с точки зрения архитектурного стиля. Однако, с другой стороны, все они представляют собой отдельные части (одновременно отличные и похожие друг на друга) единого целого, объединенные самобытным талантом автора, его творческими устремлениями.

Исследователи творчества Антонио Гауди не раз отмечали местный колорит его произведений. В работах испанского мастера прослеживаются черты, присущие национальной традиции. Среди прочих необходимо отметить такие: выражение испанского варианта романского и готического стилей, барокко, наследие испано-мавританского искусства и выросших из него орнаментальной облицовки и потолков типа «артесонато», а также эстетичности и изобразительности архитектурных форм.

Так, всевозможные башни и башенки, украшающие сооружения Гауди, говорят о традиции искусства мусульманского Востока, а плавные линии стен зданий (например, павильоны парка Гуэль) сходны со стенами знаменитого Дома с ракушками, который находится в Саламанке.

Конструкция многих из произведений Гауди восходит к древней каталонской традиции. Однако более всего характер и традиции местной архитектуры раскрывают те изобразительно-символические детали, которыми изобилуют сооружения, созданные испанским мастером.

Подобные декоративные элементы (например, объемный крест – символ Каталонии), украшают не только созданные зодчим культовые и религиозные постройки, но и обычные жилые дома.

Саламанка. Дом с ракушками

Известно, что дракон, являющийся для каталонцев привычным героем фольклорных повествований, стал неотъемлемой деталью произведений Антонио Гауди. При этом дракон у Гауди может быть выполнен из любого материала (будь то камень или железо) и принимает самые причудливые формы (так, достаточно часто можно увидеть дома, выстроенные по проектам Гауди, с крышей, имеющей форму мифического дракона). Тот же национальный колорит и характер имеют

многие другие гиперболизированные автором элементы архитектурной композиции.

Словом, можно согласиться с теми исследователями, которые считали творчество Гауди вестником рождения нового направления в искусстве XX столетия – постмодернизма. Именно оно позволило мастерам значительно обогатить и разнообразить художественный метод, выработанный архитекторами-модернистами конца XIX века.

По существу, искусство Гауди с его разносторонностью работ и вседозволенностью стало своеобразным толчком для развития постмодернистского течения. Его произведения невольно оказались подтверждением лозунга, выдвинутого постмодернистами: «Больше значит больше», появившегося словно бы в противовес ставшему афоризмом выражению знаменитого американского архитектора немецкого происхождения Людвига Миса ван дер Роэ (1886–1969): «Меньше значит больше».

Появление и развитие искусства постмодернизма и признание новыми мастерами таланта Антонио Гауди привело к развитию созданных испанским архитектором способов художественного изображения в испанском зодчестве.

В связи с этим необходимо упомянуть о возникшей в середине XX столетия в Барселоне проектной группе, называвшейся «Архитектурная мастерская». В 1960–1970-е годы участники группы представили на суд общественности свои произведения, которые отличались фантастичностью, изобразительностью и литературностью.

Многие сооружения, появившиеся в Барселонском проектном коллективе, напоминали художественный метод, выработанный Антонио Гауди.

Среди деталей и черт, делающих работы молодых испанских мастеров похожими на произведения Гауди, можно выделить следующие: гиперболизация и эмоционально напряженная образность, экспрессия и пластичность форм. Использование нового, до той поры никем из зодчих не применявшегося. Необычное сочетание материалов. Включение в композиции новых для того времени индустриальных конструкций.

Несомненно, использование в работе художественных методов и приемов архитектурного изображения, разработанных Гауди, только подчеркивало признание новым поколением зодчих таланта испанского мастера. Пожалуй, наиболее ярким и неопровержимым доказательством этого является тот факт, что одна из композиций, созданных барселонским проектным коллективом, была названа авторами «Предместье Гауди».

Итак, связь искусства постмодернизма с творческим наследием Антонио Гауди очевидна. Однако говорить о том, что творчество Гауди каким-либо образом повлияло только на становление идеологии этого течения в архитектуре (которое, так или иначе, зависело от конформизма буржуазного общества начала XX столетия и вкусов потребителей), было бы несправедливо. На самом деле искусство испанского архитектора и выработанный им художественный метод намного сложнее, шире и универсальнее, чем об этом было сказано выше.

Многие искусствоведы, размышляя о сущности художественного метода Гауди, говорят о том, что оно в большой степени связано с прошлым общечеловеческой культуры. При этом отмечается, что с прошлым его связывают не только используемые автором формы, но и содержательная сторона создаваемых произведений. Однако, несмотря на это, творчество испанского зодчего оказалось приближенным к будущему. В связи с этим вспоминаются слова Ч. Дженкса, который писал: «Архитектура должна быть многозначной. Как и здания Гауди, она должна быть сверхкодирована посредством различных типов знаков, избыточна в отношении значений, вульгарных и элитарных, обыкновенных и оригинальных, буквальных и метафорических. “Предсказание” – это синоним “надежды”, но, как мне кажется, мы находимся в точке, не так уж отличающейся от той, из которой созрело ар нуво. Современная архитектура как язык в данный момент обогащается популярными и народными архитектурными диалектами и эрзац-архитектурой. Все может произойти, и можно верить, что процесс этот уже начался…»

Многозначность и контекстуальность произведений Антонио Гауди есть не что иное, как выражение традиционной полистилистичности, синкретичности [8] и целостности испанской культуры. Последнюю можно сравнить с мозаичным рисунком, состоящим из десятков сотен разноцветных, собранных вместе деталей, которые и образуют единый орнамент.

Нужно заметить, что именно подобная стилевая целостность, четко прослеживаемая в произведениях Гауди, и является одной из тех черт, которая позволяет отграничить творчество испанского мастера от искусства постмодернистов. А излюбленные методы Гауди – такие, как обращение в прошлое, утопический характер композиций, заимствование ряда деталей из готического искусства и фольклора, использование народно-ремесленных традиций, – позволяют исследователям представлять его творчество как истинно современное искусство, национально-романтического направления.

Указанные выше и используемые Гауди в работе

художественные методы во многом перекликаются с творческими поисками таких служителей искусства, как английский теоретик Джон Рескин (Раскин) (1819–1900), английский поэт и художник Уильям Моррис (1834–1896), американский архитектор Генри Гобсон Ричардсон (1838–1886), а также русские живописцы, входившие в абрамцевский [9] и талашкинский [10] кружки.

Однако в творчестве Гауди подобные реминисценции претерпели существенные изменения и затем стали основой, на которой в дальнейшем сформировался оригинальный, индивидуальный, необычайно экспрессивный и гиперболичный, понятный и доступный любому зрителю, свободный и фантазийный стиль Антонио Гауди.

Произведения испанского архитектора были признаны новаторскими в европейском искусстве конца XIX – первой четверти XX столетия, а также в национальной испанской культуре.

До той поры никому не известный сын простого каменщика, живший отшельником, по существу, находился в центре культурной жизни столицы Испании. Современный русский исследователь Альберт Григорьевич Костеневич в одной из статей писал по этому поводу о том, что в то время Барселона была городом «наибольших контактов с современной западноевропейской культурой», городом, который в дальнейшем подарил миру целое созвездие талантливых мастеров, творивших в разных сферах, жанрах и направлениях. Однако стилистика таких архитектурных сооружений во многом была обусловлена традицией как общекультурной, так и локальной, местной.

В книге одного из теоретиков модернизма можно найти следующие строки: «Мы располагаем такими возможностями в области конструкций, которые используются далеко не полностью». Творчество Антонио Гауди, по существу, является доказательством данного утверждения, сделанного его идеологическим противником. Кроме того, оно призывает современного зодчего неустанно следовать по пути поиска способов и средств, необходимых для создания разноплановой, разнородной и богатой по эстетическому и внутреннему содержанию архитектуры.

Произведения испанского мастера стали также своеобразной иллюстрацией сложившегося к концу XIX столетия состояния архитектуры. Творчество Гауди способствовало тому, что художники и архитекторы второй половины XX столетия отказались от многих методов архитектурного изображения, которые ранее были определяющими для искусства. Среди них можно назвать стилистическое и формальное разнообразие

создаваемых произведений, эмоциональное и содержательное наполнение работы, выразительность и воздействие на потребителя.

Итак, уже в начале XX века в искусстве (и архитектуре, в частности) стала назревать потребность в появлении нового, более прогрессивного и свободного направления. Именно так и появился постмодернизм, возникла новая архитектура. Это был тот случай, когда, по словам швейцарского историка и критика архитектуры Зигфрида Гидиона (1888–1968), архитектурный замысел использует возможности конструкций данного времени.

Как уже было замечено выше, все созданные Антонио Гауди конструкции значительно опередили свое время. При этом можно говорить о том, что именно необычное решение геометрических линий позволило мастеру сделать шаг вперед на пути создания нового художественного метода. Необходимо отметить тот факт, что в мировой архитектуре еще с последней трети XIX века стали появляться новые и неожиданные с точки зрения стилевого и технологического решения конструкции.

Однако если работы футурологов и представителей художественного объединения «Аркиграм» [11] характеризуются техноцентричностью, то испанский мастер вносит в композиции новые конструкции для того, чтобы обогатить образную палитру, решить определенную идейно-эстетическую задачу, при этом стремясь также высветить в камне или железе и характер человека (как одного из представителей мира природы).

Желание поставить во главу угла человека прослеживается также и в отражении автором мира живой природы. Действительно, Гауди словно бы заключает животные и растительные организмы в камень или железо и при этом очеловечивает их. Кроме того, стоит заметить, что такой перенос живой природы не является механическим (бионическим). Образы, созданные Гауди, скорее биоподобны и призваны сформировать и оживить композицию того или иного произведения, выразить в нем авторский замысел.

Работая над созданием какого-нибудь сооружения, Гауди мог без изменений воплощать в камне или железе образы живой природы. Но чаще всего в мире окружающих каждого из нас существ он заимствовал понравившиеся ему, как правило, необычные формы и линии.

Как отмечают современные исследователи, биоморфизм Антонио Гауди широк и многогранен. В одной из своих публикаций архитектор Джеймс Уайз, работавший в авангардном направлении, по этому поводу писал: «Гауди пытался сказать, что здание может стать живым целым, что процесс роста растения

можно перенести на процесс роста здания. Эта прекрасная философская идея и делает здание чем-то средним между объектом искусства и архитектурой… Здание должно вырастать органически, как природное образование…»

Творчество Антонио Гауди стало своеобразным источником и показателем всех неиспользованных художниками рубежа XIX–XX столетий возможностей художественного изображения и отображения реальной действительности. Испанский мастер смог продемонстрировать все разнообразие архитектурных форм и линий, которые делают произведение эстетически и содержательно насыщенным.

Действительно, все сооружения Антонио Гауди являются новаторскими. Однако все новое испанский зодчий так умело использовал в своих композициях, что, с другой стороны, в них отчетливо были видны и традиционные, выработанные многими поколениями талантливых мастеров стилистические и технологические элементы. Таким образом, даже самые смелые решения оказывались в произведениях Гауди так или иначе связанными с архитектурным наследием предыдущих эпох.

Содержательная сторона произведений Гауди также многопланова. Однако мастер мог составить композицию так, что суть работы и выраженная в ней авторская мысль были одинаково хорошо понятны как профессионалу, так и простому любителю архитектурного искусства, быть может, воспитанного на массовой культуре.

Антонио Гауди создавал такие произведения, которые не разрушали, а скорее обогащали уже существовавшую традицию, а также архитектурный язык (как с морфологической, так и с синтаксической точки зрения). Веками складывавшиеся традиции, задействованные в произведениях Гауди, органично переплетались и создавали новый контекст, отвечавший всем требованиям времени.

Творчество испанского архитектора можно сравнить с испанским католицизмом, в котором мистика естественно соединяется с карнавалом. Так же и произведения Гауди представляют собой своеобразное развлекательное шоу, праздник, колоритную декорацию. Именно этим работы испанского зодчего отличаются от произведений, созданных в русле функционализма. Шедевры Антонио Гауди являются настоящей страной чудес, которая в свое время так удивила и восхитила великого итальянского кинорежиссера Микеланджело Антониони (1912–2007).

В настоящее время архитекторы говорят о формировании в будущем такого направления в зодчестве, которое бы

синтезировало в себе и воплотило собой черты разных искусств. Такому требованию и отвечает художественный метод Антонио Гауди. В этом его творчество уникально и стоит особняком в мировой культуре.

Действительно, произведения Гауди являются органичной смесью архитектуры, живописи и скульптуры. И все элементы трех искусств, используемые мастером, становятся неразделимым единством. Эти элементы представляют собой неразрывное целое, состоящее из множества разнородных деталей, переходы между которыми мастеру достаточно легко удалось завуалировать. Так, в произведениях Гауди архитектурные формы и линии незаметно переходят в скульптурные и, насыщаясь цветом, оживают и становятся живописными. Примером тому может стать оформление фасада здания дворца Гуэль.

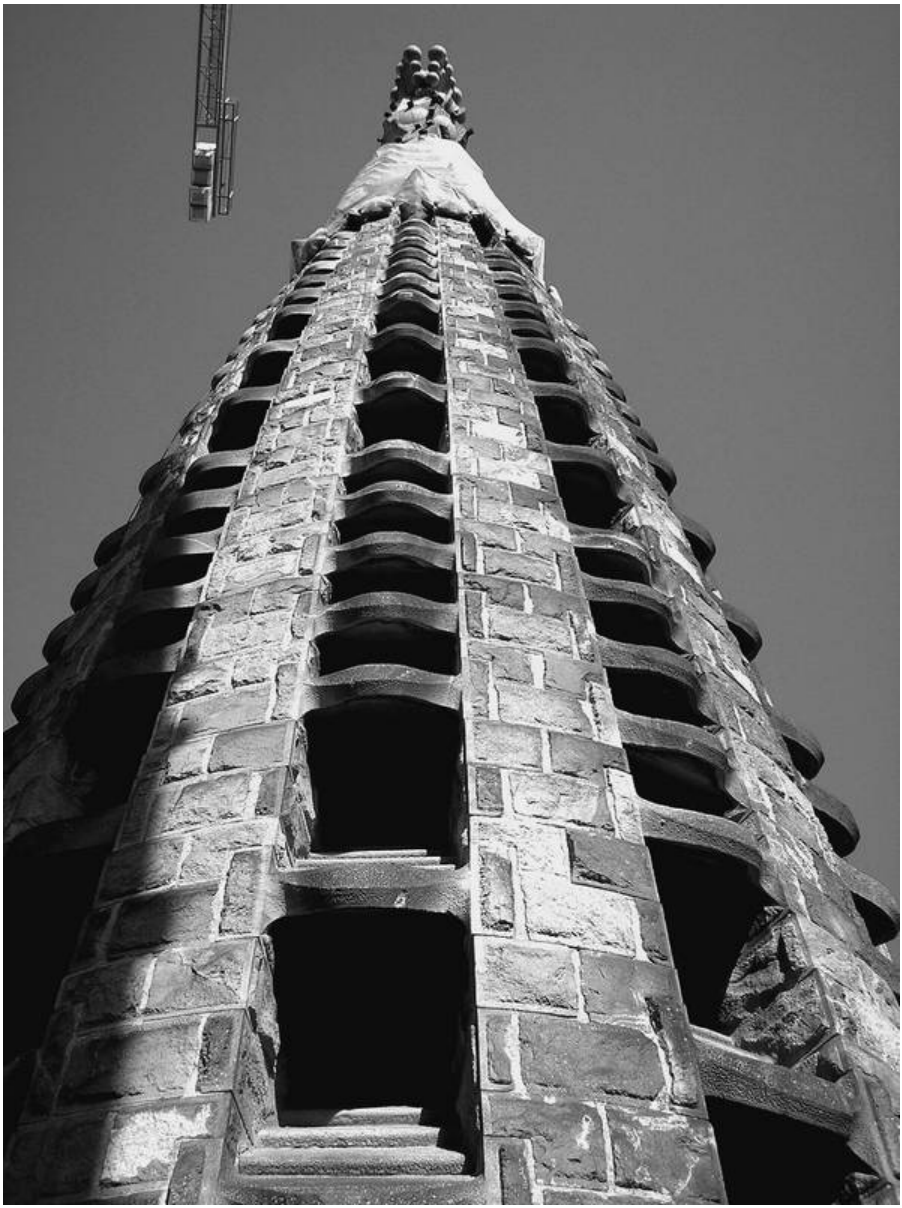
Фасад дворца Гуэль

В истории архитектуры модернизма известны случаи, когда зодчие для создания своих произведений использовали живописные формы. Однако случаев включения в композицию скульптур искусство эпохи модернизма знает очень мало. К тому же следует заметить, что у модернистов отсутствует тот

органичный синтез искусств, который был присущ именно произведениям Гауди.

Живопись, архитектура и скульптура необычайно тесно переплетены между собой в композициях испанского зодчего. Они интегрированы и превращены в единое целое, отвечающее художественным задачам автора. И неважно, что это – строго зафиксированная на своем месте ниша, пьедестал с изваянием, оконная рама, украшенная разноцветным витражом, – все слито в одно целое, содержательно, духовно и эстетически наполненное.

Ярким примером синтеза трех искусств является колокольня Саграда Фамилиа. Выстроенная в строгом стиле каменная колокольня, постепенно устремляясь ввысь и утончаясь, преображается за счет включенных автором в композицию цветных нервюр [12] с мозаичной надписью. За ней следуют выложенные мозаикой эмблемы и ставшие характерной чертой произведений Гауди каталонские кресты с пятью ветвями.



Колокольня собора Саграда Фамилиа

Устремления автора подобны снежной лавине, которая на своем пути захватывает и смешивает все то, что находится у нее на пути. При этом у Гауди синтезированными и преображенными оказываются не только материалы, но и объемы сооружений. В связи с этим необходимо вспомнить знаменитый дом Мила, выполненный в свободном (истинно гаудинском) стиле. За развитие такого стиля (архитектурного стиля с элементами живописи и скульптуры) и будет выступать в середине 1950-х

годов Нимейер.

Дом Мила

Одновременно сюжетные, так называемые изобразительные, детали призваны обогатить, дополнить и завершить общую архитектурную композицию. Это можно проследить на примере фигур драконов, украшающих ворота павильонов парка Гуэль или карнизы дома Батло.

Такие детали обычно словно бы врастают в композицию, становясь ее неотделимой частью. Поэтому можно говорить о том, что творчество Гауди стало своеобразным выражением декоративизма, пластики и символической образности, свойственной некоторым произведениям модернистов.

Основой для архитектуры 1950-х годов стали абстрактные формы. На смену такой художественной манере приходит так называемая фигуративность. Последователи современного искусства и Антонио Гауди стали основоположниками архитектурного стиля, развившего стилистику барокко и готики.

Именно в таких произведениях можно встретить разнообразные изобразительные (чаще всего растительные) мотивы, часто использовавшиеся испанским зодчим и архитекторами-модернистами. Таким образом, изобразительное начало в произведениях Гауди для многих мастеров начала XX века стало отправным моментом в поиске собственной творческой манеры и художественного метода.

Антонио Гауди предвосхитил и другой метод художественного изображения в архитектуре. Одним из главных выразительных средств творчества испанского зодчего стал свет. Нужно заметить, что свет как средство художественного выражения авторского замысла стал широко использоваться мастерами только в середине XX века.

Что же касается использования света у Гауди, то необходимо сказать о том, что свет часто создает эмоционально повышенный, экспрессионистский эффект, отчего постройки кажутся неземными, сказочными, фантастическими сооружениями.

Вот уже на протяжении нескольких столетий теоретики и практики архитектуры ведут споры о том, каким должно быть настоящее зодчество.

Многие выступают в защиту архитектуры, которая сочетала бы в себе черты национальной и общечеловеческой культурной традиции. Таким образом, архитектура, по мнению большинства исследователей, должна быть универсальной и разноликой. При этом важно, чтобы она отвечала не только требованиям формальной достаточности, но была также духовно, эстетически и содержательно наполненной.

Размышления искусствоведов и практиков нередко расходятся. В то время пока ведутся жаркие споры, формируется архитектура, основанная на синтезе и взаимопроникновении не только абстрактных общечеловеческих, окутанных мистикой и вековой тайной культур, а реально существующих (в качестве примера можно привести культуру Бразилии, вобравшую в себя черты европейской и африканской культур, или культуру Японии, выросшую на культуре европейской американизированной и восточной).

Творчество Антонио Гауди стало своеобразным воплощением и выражением принципиально новой архитектуры, в которой синтезировались черты Востока и Запада, древности и современности, национальной самобытности и космополитичности. Кроме того, оно является ярким примером роли личного и личностного начал в процессе формирования и развития национальных черт той или иной культуры.

Деятельность Гауди представляла огромный интерес еще и

потому, что мастер занимался не только возведением зданий. Как настоящий архитектор, он создавал самые разные конструкции: от предметов мебели и быта до крупных жилых и садово-парковых комплексов.

Современники и исследователи творчества испанского мастера утверждают, что он был не только талантливым зодчим, но и прекрасным рисовальщиком. Этот человек смог соединить в себе смирение с темпераментностью, профессиональную ответственность и уверенность с фантазией художника.

Книга, посвященная жизни и творчеству Антонио Гауди, актуальна в любое время. Тем более необходима и своевременна она в наши дни, когда человека окружают серые здания-коробки, архитектура которых не способна рассказать зрителю ни о замысле автора, ни о его чувствах и мыслях, ни о его пристрастиях к тому или иному стилю и жанру.

В заключение необходимо отметить, что подчас противоречивые, смелые и неожиданные детали произведений Гауди отнюдь не только не снижают значимости и ценности его достижений, но и утверждают его удивительное мастерство.

Творчество Антонио Гауди и его место в национальной архитектуре Испании

Начиная с конца XVIII века зодчество Испании перестало быть ярким национальным явлением в культуре Европы. Постепенно оно утрачивало свой колорит и своеобразие и все более напоминало архитектуру Европы. Кризис архитектурного искусства Пиренейского полуострова, по замечаниям современных критиков, наступил в середине XIX столетия.

Основной причиной упадка культуры Испании стала сложившаяся в середине XVIII века общественно-политическая ситуация. Разразившиеся в то время династические междоусобные столкновения привели к тому, что когда-то мощное и сильное государство утратило авторитет на международной политической арене.

Одной из причин ослабления мощи страны стали также многочисленные восстания в провинциях. К тому же основанная на разграблении колоний экономика государства очень скоро пришла в упадок, что также не могло не отразиться на развитии культуры Испании.

В связи с этим говорить о формировании промышленного комплекса в Испании середины XIX столетия не приходится, даже несмотря на то, что в то время в стране уже насчитывалось около 230 000 рабочих. Подобное отставание промышленности Испании от развитых европейских стран, естественно, привело к отставанию в развитии архитектуры, которая в то время требовала новых научно-технических и технологических решений.

Начиная со второй половины XIX столетия архитекторами ведущих стран мира – таких, как Германия, Франция и Англия, – предпринимались довольно активные поиски кардинально новых путей и способов архитектурного изображения. Подобное стремление мастеров было продиктовано в основном интенсивным развитием промышленности и использованием современной для того периода строительной техникой. Именно в такое время испанское зодчество в силу сложившейся экономической и политической ситуации оказалось в стороне от наметившихся тенденций в развитии общемировой архитектуры.

Современными историками не раз отмечался тот факт, что на рубеже XIX–XX столетий экономика Испании пришла в упадок. Особенно трудноразрешимой оказалась аграрная проблема.

Феодальные отношения являлись тормозом для развития экономики страны в целом.

К началу XX столетия около 11 000 помещиков владели земельными наделами, общая площадь которых составляла не менее 25 000 000 га, тогда как мелкие собственники имели лишь 12 500 000 га земли. В то же время общее количество безземельных батраков достигало 3 000 000 человек.

Нелучшим было и положение рабочих фабрик и мелких заводов. Рабочий день в то время длился не менее 11–12 часов. При этом нужно отметить тот факт, что тогда в Испании рабочие не могли обратиться в какой-либо законодательный или исполнительный орган власти, поскольку существовавшее в то время законодательство не работало и было простой фикцией.

Даже на рубеже XIX–XX веков роль католической церкви в Испании оставалась едва ли не решающей. По-прежнему, так же как и много веков назад, церковнослужители были владельцами крупнейших в стране земельных наделов. Основную часть имевшихся в их распоряжении денежных средств они вкладывали в развитие торговли, промышленности и транспорта. Однако при этом они преследовали сугубо меркантильные интересы, как правило, не влекшие за собой развитие национальной науки и культуры.

Основной причиной подобного экономического отставания Испании от ведущих мировых держав стало то обстоятельство, что имевшие власть крупные помещики, представители потомственной буржуазии и церковнослужители, поддерживали феодальные порядки и тем самым выступали против технического прогресса и обновления промышленных технологий.

Указанные выше причины и обусловили возникновение кризиса как в экономике, так и во внутренней политике Испании. Подобное отставание с течением времени привело к тому, что испанские города по уровню развития оказались на одной ступени с деревней. По существу, в городах Испании рубежа XIX–XX столетий сохранялись все те же феодальные отношения.

В XIX столетии Испания уже не имела колоний, находившихся в Южной Америке. Это стало причиной того, что торговля из-за океана постепенно прекратилась. В свою очередь, прекращение торговли привело к экономическому кризису в таких крупнейших городах-портах, как Кадис и Севилья. Именно через эти города в период с XVI по XVII век шел основной поток товаров, вывозимых испанскими купцами из Южной Америки.

Как уже было сказано выше, промышленность Испании рубежа XIX–XX веков развивалась крайне медленными темпами. Это сказалось на развитии таких индустриальных центров

государства, как Астурия и Каталония.

Постепенно экономическое положение Испании стало страдать от хронического финансового дефицита, который исключал какую-либо возможность проведения в начале XX века крупных строительных работ даже в столице, не говоря о провинциальных городах.

В настоящее время Мадрид, раскинувшийся в центре Пиренейского полуострова, считается самым древним столичным городом из всех находящихся в западной части Европейского материка. Принято считать, что планировочная структура испанской столицы сформировалась еще в XVIII веке. Именно в то время были возведены основные сооружения общественного значения (таможни, госпиталь, королевская резиденция), достроены главные улицы и площади, а также парки и здания фабрик.

К концу XIX века в Мадриде был отмечен довольно высокий прирост населения. В связи с этим градоначальники отдали распоряжение о проведении масштабных строительных работ в городе.

В то время старый город стал слишком тесным. Запланированные строительные работы решено было вести по линии, условно проходившей вдоль главных магистралей Мадрида, в основном на северо-восток.

Необходимо заметить, что к началу XX века интенсивный рост населения наметился не только в испанской столице, но и в прилежащих к ней маленьких городках. С течением времени и с увеличением темпов городского строительства все они оказались втянутыми в структуру большого мегаполиса. Так, например, будучи когда-то маленьким самостоятельным городком, в 1928 году Валесос, численность населения которого насчитывала к тому времени 49 500 человек, превратился в один из районов Мадрида.

В связи с проведением строительных работ вокруг старого Мадрида градоначальники обратили внимание на проект, предлагаемый ныне прославленным испанским планировщиком города Артуро Сорио-и-Мата (1844–1920). Именно ему принадлежит идея возвести в окрестностях столицы линейный город, который насчитывал бы около 30 000 жителей. Согласно плану, разработанному Сорио-и-Мата, маленькие пригороды должны были быть объединены в большой мегаполис построенными широкими транспортными магистралями. Такие магистрали представляли собой своеобразную ось, по обеим сторонам которой планировалось возводить жилые дома. Проходившие поперек магистралей улицы должны были

соединить жилые кварталы с центральной магистралью и находившимися за ней сельскохозяйственными районами.

Проект линейного города, созданный Сорио-и-Мата, стал первым проектом городов такого типа. В дальнейшем многие архитекторы не раз обращались к нему, заимствуя отдельные детали города-линии, предложенного испанцем.

На рубеже XIX–XX веков вторым по численности населения городом Испании после Мадрида считалась Барселона, которая к тому же была и самым крупным населенным пунктом Каталонии. Перестройка Барселоны проводилась очень медленными темпами. Только в середине XIX века были начаты работы по разрушению старой крепостной стены и возведению новых зданий.

В 1854 году в центральной части Барселоны появилась наконец новая широкая магистраль, названная Гран Виа Лайэтана. Она соединяла площадь Каталонии с городскими окраинами. На рубеже XIX–XX веков вдоль магистрали были возведены торговые постройки и здания, где размещались финансовые учреждения.

В самом начале XX столетия в черте Барселоны оказались такие ее пригороды, как Бадалона и Оспитален, общая численность населения которых составляла не более 30 000 человек. А в самом городе в это время росло количество промышленных предприятий.

Значительную роль в развитии градостроительства Испании сыграла проводившаяся в Барселоне в 1888 году выставка, продемонстрировавшая современные для того периода строительные материалы и конструкции. По существу, она показала достижения испанцев (и, в частности, каталонцев) в области строительства и промышленной индустрии.

Необходимо упомянуть, что в указанной выставке принимал участие и Антонио Гауди. До наших дней сохранилось его удостоверение участника выставки.

Действительно, в начале XX века Каталония являлась центром промышленного строительства и архитектуры Испании. Однако и там все внимание зодчих было сосредоточено прежде всего на том, чтобы обеспечить растущее население жильем. Подобный взгляд на градостроительство не мог не мешать, а подчас даже и тормозил развитие архитектурного искусства.

Необходимо заметить, что рубеж XIX–XX столетий характеризуется в городском хозяйстве Испании крайней запущенностью жилого фонда и довольно низкой его благоустроенностью.

В то время контраст между социальными слоями в Испании был как никогда ярок. Убогие и серые с эстетической точки

зрения строения жилых домов соседствовали с напыщенной архитектурой зданий торгово-промышленных палат, банков, страховых фирм, во множестве возводившихся в то время в крупнейших испанских городах (Мадрид, Барселона, Бельбао и др.).

Нужно отметить, что развитие градостроительства в Испании рубежа XIX–XX веков напрямую было связано со становлением капиталистических отношений в государстве. Однако если реконструкция и застройка жилых комплексов все же проводилась (пусть даже медленными темпами), то новые принципы и методы архитектурного искусства (появившиеся к тому времени в Западной Европе) были отражены в национальном испанском зодчестве крайне слабо.

Консервативные взгляды испанской буржуазии, представители которой к началу XX века были основными заказчиками и потребителями произведений, создаваемых мастерами живописи и зодчества, стали главной причиной того, что жилое здание в Испании начала XX века ничуть не изменило своих черт по сравнению с такими же постройками, но возведенными несколько столетий назад.

Интересно отметить тот факт, что в то время даже здания, выстроенные по заказу весьма состоятельных и влиятельных особ Испанского государства, не отличались санитарно-гигиеническими условиями и какой-либо повышенной степенью благоустройства.

По-прежнему, как и много веков назад, при возведении нового здания особенное внимание со стороны заказчика-потребителя, а следовательно, и архитектора, уделялось внешнему виду постройки, а также отделке гостиной и столовой. В спальнях (в начале XX века) использовали второй свет. А уборные и ванные комнаты чаще всего и вовсе отсутствовали в архитектурных проектах.

Любое новшество, касавшееся строительства жилых зданий и развития архитектурного искусства, воспринималось власть имущими как провокация и посягательство на самостоятельность и свободу национальной культуры. А потому даже в начале XX столетия испанские архитекторы отдавали предпочтение внешнему украшению создаваемых построек.

Консерватизм испанской буржуазии оказал отрицательное влияние и на развитие строительных технологий. Даже в тех случаях, когда при возведении того или иного архитектурного сооружения использовали новые материалы, такие металлические или железобетонные конструкции тщательно маскировали с помощью дополнительных деталей. При этом основным

требованием, предъявляемым к испанским зодчим, оказывалось подражание какому-либо из уже известных в испанском искусстве стилей.

В конце XIX века в архитектуру Испании пришел европейский модернизм, получивший на национальной почве название «модернизмо». Казалось, в испанском искусстве наконец настало время для существенных изменений. Но не тут-то было. В течение еще достаточно длительного периода в архитектуре Испании будут господствовать распространенные в начале XIX столетия стилевые вариации.

Испанский модерн можно охарактеризовать как хаос и внезапность элементов архитектурного декорирования, а также смешение разнообразных стилей и форм архитектурного искусства. К тому же все это наблюдалось при минимальном применении тех достижений в строительстве и зодчестве, которыми владели западноевропейские мастера. При этом необходимо заметить, что единственным материалом для испанских архитекторов долгое время оставался железобетон, из которого создавались различные конструкции.

Как известно, главным свойством железобетона является его способность принимать самые разные формы. Используя это, испанские мастера буквально лепили из железобетона или составляли из железобетонных конструкций постройки, имевшие довольно сложные внешние формы. Как правило, при этом функциональное назначение, например, отдельных комнат того или иного здания мало интересовало как заказчика, так и составителя и исполнителя проекта.

К концу XIX века в зодчестве Испании произошло переосмысление мастерами значения ряда элементов. Тогда любая функциональная деталь могла стать элементом декора и утратить свое функциональное значение.

В этой связи необходимо заметить, что для жилых построек, созданных в то время, характерны лоджии, украшенные майоликой. В Барселоне такие лоджии, получившие название «трибуны», декорировали с помощью рельефов, сделанных в виде цветочных чашечек или женских фигур. А их ограждение часто изготавливали из позолоченного или посеребренного металла.

В настоящее время многие испанские теоретики искусства считают Антонио Гауди представителем испанского модерна. Главными творениями этого знаменитого мастера архитектуры стали дворец Гуэль, работа над которым велась в период с 1885 по 1889 год; парк Гуэль, оборудованный архитектором в период с 1903 по 1908 год; жилые дома Мила, построенные в 1905–1910 годах; Батло, возведенный в период с 1905 по 1907 год; а также

церковь Саграда Фамилиа (Святое Семейство), строительство которой было начато в 1884 году.

Известны работы Антонио Гауди, находящиеся за пределами Каталонии. Среди них необходимо особенно отметить: дворец епископа Асторго, жилой дом дона Марио Андреса, находящийся в Лионе, и др.

Дворец епископа Асторго

Дом дона Марио Андреса в Лионе

Как уже было замечено в предыдущей главе, творчество Гауди, зодчего, чей художественный метод сложился на рубеже XIX–XX веков, характеризуется яркостью и необычностью. Многие из идейных учеников испанского мастера, а также теоретики архитектурного искусства называют его реформатором и новатором испанского и мирового зодчества, человеком, сумевшим выработать свой собственный, неповторимый стиль.

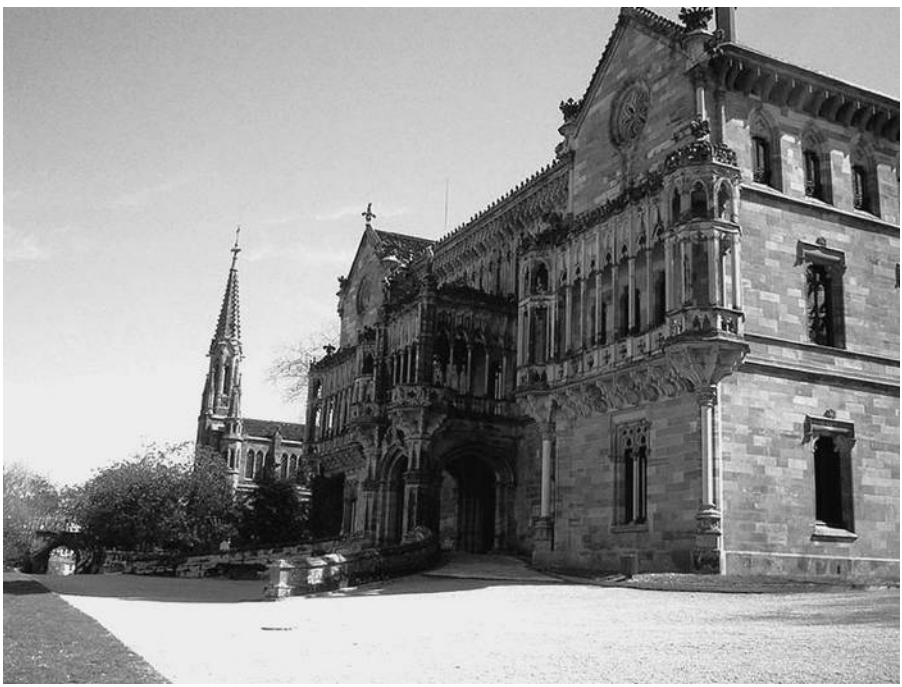
Многие современные исследователи считают Гауди новатором не только в области разработки художественного метода, изобразительной техники, но и новых технологий.

Новаторское своеобразие художественного метода Гауди заключалось прежде всего в использовании новых строительных технологий и материалов для создания искусственных форм, которые стали бы подражанием живой природе. Так, например, с помощью уже упоминавшегося выше железобетона мастер мог создавать линии, напоминавшие конфигурацию скал, деревьев или морских раковин. Следуя формам живой природы, Гауди украшал свои сооружения самыми разными мотивами растительного и животного мира.

Как уже было сказано, творчество Антонио Гауди во многом связано с испанским барокко. Его произведения заметно близки

произведениям испанского мастера рубежа XIX–XX веков знаменитого архитектора, работавшего в стиле барокко, Хуана Марторелла (1833–1906).

Марторелл создавал свои композиции, используя сложные барочные приемы. Гауди пошел еще дальше. В традиции искусства барокко его привлекала свобода и невероятная пластика, а также логическая стройность и завершенность форм – приемы, разработанные мастерами барокко еще во второй половине XV столетия.



Дворец Собреллано в неоготическом стиле. Архитектор Хуан Марторелл

Как не раз замечали исследователи, творчество Гауди отличается разноплановостью, эмоциональностью и необычайной выразительностью. При этом влияние художественной манеры архитектора заметно в становлении таланта не только испанских зодчих последующих поколений. В середине XX века произведения Гауди привлекали внимание многих европейских художников и мастеров архитектуры.

Причиной тому стала проходившая в столице Франции в 1911 году выставка фотографий работ испанского мастера. Особенно восторженно европейцами были встречены тогда снимки строившегося храма Саграда Фамилиа (Святое Семейство).

Необходимо сказать, что модернизм стал наиболее интересным и развитым направлением в искусстве Испании рубежа XIX–XX столетий. Однако этот факт вовсе не означает, что произведения, созданные испанскими модернистами, были особенно широко распространены в стране.

На самом деле наибольшего выражения модернизм нашел в Барселоне, втором по величине городе Испании, где жил и работал крупнейший мастер испанского зодчества Антонио Гауди. В других же городах искусство ориентировалось на эклектику, основывавшуюся на применении форм различных традиционных испанских стилей.

Гауди и Барселона

Антонио Гауди-и-Корнет появился на свет 25 июня 1852 года в семье потомственного кузнеца, жившего в маленьком провинциальном городке Реусе, который находился в 150 км от Барселоны.

После того как мальчику исполнилось одиннадцать лет, отец решил отдать его учиться в католический колледж. Первым заданием учителя, с которым юный ученик с большим успехом справился, стали иллюстрации к рукописному журналу «Арлекин». Это издание ученики школы делали самостоятельно вручную, и выходило оно в 12 экземплярах. К сожалению, ни один из номеров «Арлекина» не сохранился до наших дней.

Необходимо заметить, что Антонио Гауди-и-Корнет не отличался особенно большими успехами в области изучения основных школьных дисциплин. Во время учебы в школе лишь два предмета по-настоящему смогли заинтересовать мальчика. Это были геометрия и рисование. А в свободное от занятий время юный Антонио любил бродить вместе с товарищами, коих у него было предостаточно, по окрестностям Реуса и исследовать местные монастыри, большая часть из которых уже тогда была разрушена.

Первая работа по иллюстрированию школьного журнала привела в восхищение всех учителей юного Гауди. На вопрос о том, откуда у мальчика взялось умение мыслить в трех измерениях и как развился талант переносить на бумагу образы и формы живой природы, мальчик важно ответил: «Я сын, внук и правнук котельщика. Мой отец – кузнец и мой дед был кузнецом. Со стороны матери в семье также были кузнецы; один ее дед был бондарем, другой – моряком, – а это тоже люди пространства и расположения».

Несколько позднее одноклассники великого архитектора рассказывали, что юный Гауди мог в течение долгого времени лежать на траве и смотреть в небо, наблюдая за медленным движением облаков, которые за считанные минуты могли преображаться и приобретать самые разные, порой весьма причудливые формы. Все в живой природе представляло для мальчика неподдельный интерес: и яркий цветок на тонком стебле, и дерево со множеством зеленых листочков, шелестящих от дуновения ветра, и звери с их грацией и силой.

Спустя некоторое время после поступления в реусскую школу Антонио всерьез заинтересовался ремеслом своего отца, целые дни проводившего в мастерской. Вот где мальчик впервые

столкнулся с настоящим чудом! Разве похожи были на земные творения сосуды, сделанные руками отца из куска медного листа и украшенные медными же изогнутыми ручками и различными завитушками?

Панорама Реуса – родного города Гауди

К сожалению, современный Реус полон официально-деловых безликих строений, на одном из которых можно увидеть табличку с надписью: «Когда-то на этом месте стоял дом, в котором провел свои детские и юношеские годы Антонио Гауди-и-Корнет». И больше ничего. Пожалуй, единственным, что может привлечь внимание туриста, побывавшего в Реусе и к тому же интересующегося творчеством и биографией знаменитого зодчего, является атмосфера старого провинциального городка. В его строениях причудливо сплелись традиции барочного (жилые особняки) и готического (храм Сан-Пере) искусства. Кто знает, возможно, именно в архитектуре Реуса были заложены основы того художественного метода, который Гауди выработал за годы тяжких трудов.

В связи с упоминанием реусского собора Сан-Пере стоит отметить тот факт, что именно архитектура винтовой лестницы колокольни Сан-Пере была заимствована Гауди и использована при создании башен Саграда Фамилиа.

Антонио Гауди окончил реусскую школу в 1868 году. В том же году он покинул родной город и отправился в Барселону для того, чтобы держать вступительные экзамены на факультет

архитектуры Барселонского университета. По всей видимости, тогда поступить в высшее учебное заведение молодому Гауди так и не удалось – сохранившиеся документы свидетельствуют о том, что в период с 1873 по 1877 год он учился в Провинциальной школе архитектуры, что в Барселоне. В то же время он брал уроки составления чертежей и строительного ремесла в мастерской некоего Эудалдо Пунти. Именно там юный Гауди смог познакомиться с такими ремеслами, как столярное и скобяное дело, ковка металлов и работа по стеклу.

По окончании архитектурной школы Антонио Гауди представил на суд специальной комиссии свою дипломную работу. После блестящей защиты председатель комиссии, знавший выступавшего как одного из наиболее упрямых и заносчивых студентов, воскликнул: «Перед нами либо гений, либо сумасшедший!» А сам выпускник тогда только подумал: «Похоже, теперь я архитектор…»

Антонио Гауди. Фотография сделана 15 марта 1878 года. Фотограф Поль Аудоурд

Личной жизни (в том смысле, каком мы привыкли понимать это выражение) у Антонио Гауди не было. Нужно отметить, это был настоящий денди и красивый мужчина, имевший небесно-голубые глаза, волновавшие, по-видимому, не одну прекрасную сеньориту.

В жизни Антонио Гауди случались бурные романы, однако все они заканчивались одним – женщины уходили, мастер оставался в полном одиночестве. После того как молодой Гауди получил отказ в помолвке от учительницы Пепеты Мореу и спустя некоторое время – от оставшейся неизвестной американки, архитектор понял, что единственным его предназначением в жизни должно стать служение искусству.

Таким образом, Гауди пришел к мысли о том, что его судьба – это одиночество. В дальнейшем мастер не раз замечал своим знакомым, приговаривая: «Снимать дом – все равно что иммигрировать». Но, несмотря на это, сам он так и остался человеком одиноким, лишенным собственного семейного очага. Следует заметить, что мысль об одиночестве и о безграничном служении искусству пришла к Гауди не только вследствие неудачно оканчивавшихся романов. Казалось, сама судьба привела его к такому решению.

Дело в том, что в семье кузнеца Гауди-и-Корнета первым ребенком, который остался в живых, стал именно маленький Антонио. За его жизнь после появления на свет также опасались. Именно поэтому крестины младенца состоялись в реусском соборе Святого Петра на следующий же день после рождения. Свое имя мальчик получил в честь матери: ее звали Антония (? – 1876).

Горожане, близко знавшие кузнеца Франциско Гауди-и-Корнета (1813–1906), в то время часто говорили о том, что на его семье лежит страшное проклятие. Действительно, казалось, судьба восстала против кузнеца. Все его дети умирали либо сразу же при рождении, либо в детстве или юности.

Однажды, когда Антонио был еще ребенком, к ним в дом пришел местный доктор, который после осмотра мальчика рассказал родителям о тяжком недуге и близкой смерти их сына. В это время Антонио стоял за дверью и слышал все, о чем говорил врач. Тогда мальчик решил, что должен выжить во что бы то ни стало. И он выжил, даже несмотря на то, что недуги мучили его всю жизнь. Уже тогда Антонио Гауди понял, что остался на этом свете для того, чтобы выполнить свое высокое предназначение.

Личные интересы Антонио Гауди переплетались с делом его жизни, – со всем тем, что было сосредоточено вокруг архитектурного искусства. А потому в его судьбе оказалось не так много событий, которые смогли по-настоящему огорчить его и заставить почувствовать всю тяжесть утраты. Среди них можно назвать случившуюся в 1914 году смерть друга мастера Франциско Беренгера, а также потерю близкого человека, заказчика, мецената и покровителя архитектора, Эусебио Гуэля (1846–1918).

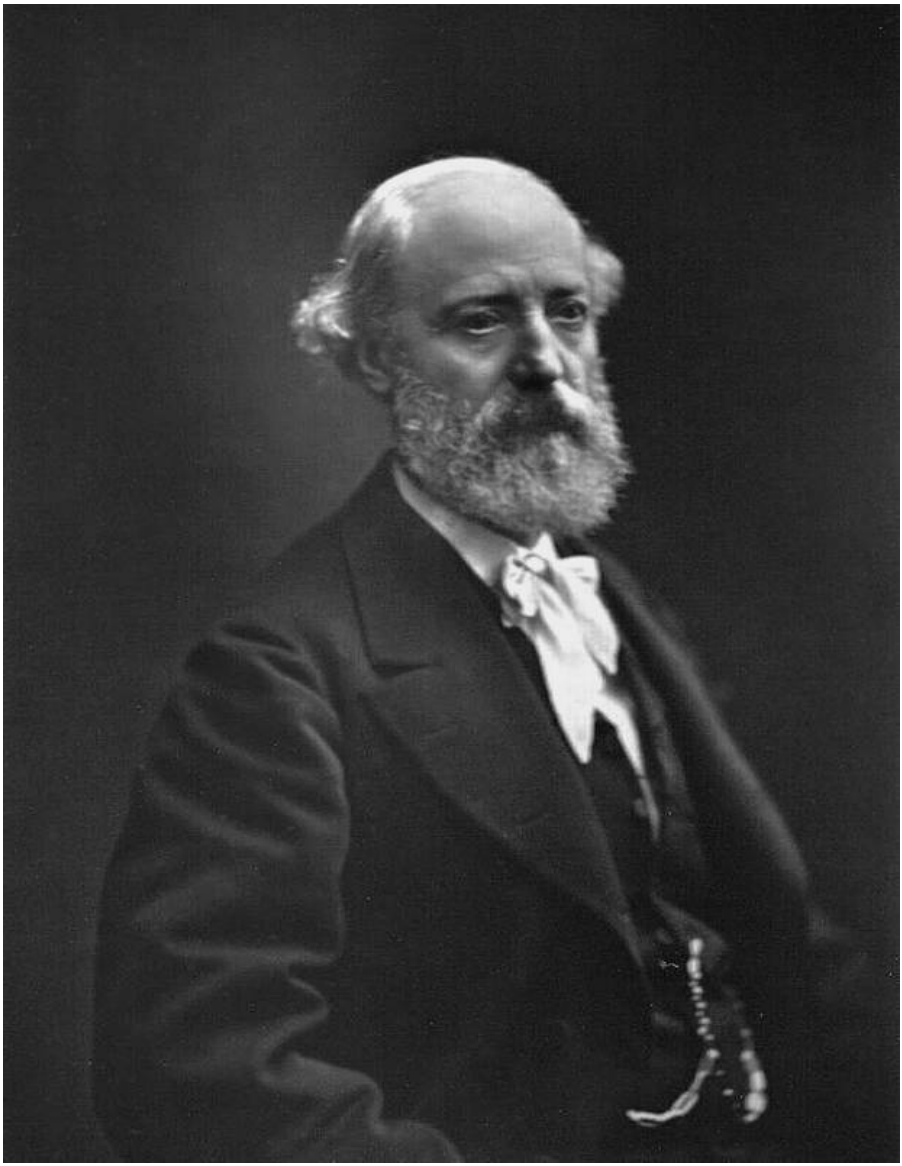
Основными вехами биографии испанского зодчего стали годы работы над главными его произведениями. О них и истории их создания речь пойдет в дальнейшем. А пока необходимо остановиться на характере творческих поисков художественного метода самого создателя знаменитого собора Саграда Фамилиа, дома Висенс, парка Гуэль и еще множества сооружений, которые стали настоящими сокровищами мировой архитектуры.

В связи со становлением творческого метода Антонио Гауди необходимо прежде всего заметить, что во многом стиль зодчего сложился под влиянием архитектуры родного ему Реуса и Барселоны, в которой он прожил большую часть своей жизни.

Барселона времен Гауди была интересна своими памятниками древности и архитектурными сооружениями, многие из которых являлись свидетельствами былого расцвета готического искусства в Испании.

Однако не только готика определяла образ Барселоны в последней трети XIX столетия. Дело в том, что в характере архитектуры древнего города было отчетливо видно и римское начало. Такая связь испанского порта с древнеримским зодчеством не является случайной. Как известно, первоначально, еще в I веке, этот город носил название на манер римского: Фавентиа Пиа Аугуста Патерна Барсина. От римской культуры в Барселоне остались не только многочисленные, разрушившиеся с течением времени постройки, но и сама планировка центральной части города.

Необходимо сказать, что в числе любимых книг Антонио Гауди были работы французского архитектора, инженера, писателя, крупнейшего специалиста по реставрации памятников средневековой архитектуры Эжена Виоле-лё-Дюка (1814–1879). Перелистывая страницы его книг, молодой испанский архитектор имел возможность сравнить описываемые в ней архитектурные творения, созданные в готическом стиле, и воочию увидеть похожие на них в своем городе.



Эжен Виоле-лё-Дюк

До сих пор в Каталонии сохранилось еще немало готических архитектурных произведений. Однако стоит заметить, что каталонская готика носила несколько иной характер, чем европейская. Из черт, присущих каталонской готике, прежде всего нужно отметить следующие. Это, во-первых, предпочтение зодчими во время постройки сооружений квадратного (ад квардратум) поперечного сечения, что отличало их произведения от творений мастеров северных районов, в работах которых видна приверженность треугольным (ад триангулум) формам. И во-

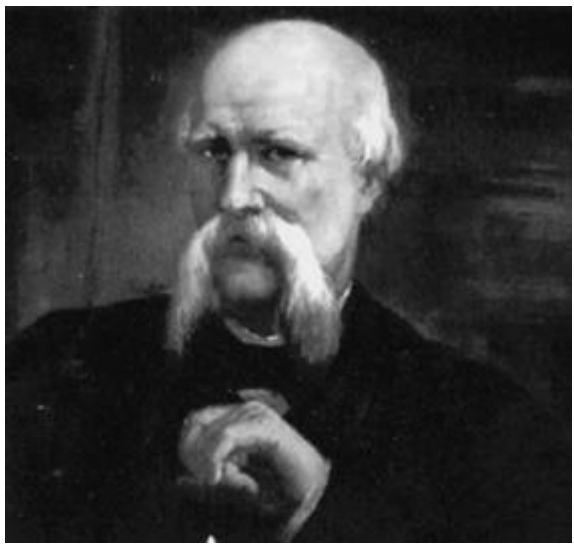
вторых, каталонская готика отличалась от северной тем, что в произведениях каталонских мастеров можно выявить черты ранней базилики. При возведении соборов эти особенности были выражены в устремленности постройки вперед, к алтарю, тогда как сооружения северных зодчих были устремлены вверх. Необходимо заметить, что Гауди унаследовал и воплотил в своих произведениях оба этих принципа готического искусства.

Помимо следов древнеримского и готического искусства в облике Барселоны можно увидеть также и черты искусства эпохи Ренессанса. Однако и в этом каталонские мастера пошли по своему собственному пути. Ренессансные детали, как правило, умело вкрапляются в общую конструкцию постройки, выдержанной в готическом стиле.

Барокко вовсе не нашло отражения в архитектуре построек, но вместе с тем оказалось запечатленным в скульптурной отделке интерьеров XVII–XVIII столетий. Это, в свою очередь, привело к тому, что стили внешнего и внутреннего пространств находились в постоянном конфликте.

Со второй половины XIX века (именно тогда в Барселону приехал Антонио Гауди) внешний облик Барселоны претерпел существенные изменения. Еще в 1859 году по распоряжению градоначальников были разрушены древние крепостные стены. В дальнейшем реконструкция города шла согласно проекту, созданному Ильдефонсом Серда-и-Суньер (1815–1876).

Нужно заметить, что тогда в связи с утверждением генерального плана развития города в Барселоне предполагалось развернуть масштабные строительные работы.



Ильдефонс Серда-и-Суньер

Середина XIX века стала для культуры и искусства Каталонии временем осмысления традиций и периодом начала культурного самовыражения нации. Мастеров в ту пору не хватало. А потому градоначальники решили открыть специальную школу, где опытные педагоги должны были готовить профессионалов и специалистов в области строительного дела и архитектуры.

Так и появилась барселонская Провинциальная школа архитектуры. В 1872 году ее выпускниками стали всего три человека. В 1888 году в Барселоне работали уже 44 дипломированных архитектора. В дальнейшем школа выпустила немало талантливых мастеров (в их числе и Антонио Гауди), которые смогли создать неповторимый облик Барселоны.

Первым главой барселонской школы архитектуры стал Элиас Рогент (1821–1897), страстный поклонник зодчества Каталонии Средних веков. Нередко ученики школы посещали выдающиеся памятники каталонской архитектуры. Это был своеобразный метод обучения и ознакомления будущих мастеров с традициями местного зодчества.

Однако экскурсии к памятникам каталонского зодчества были не единственным способом обучить юношей строительному и архитектурному ремеслу. Ученики Провинциальной школы архитектуры становились также авторами ряда проектов. Так, именно в стенах школы были разработаны проекты зданий местного университета и семинарии, выполненные в смешанном, готико-ренессансном, стиле. Подобные самостоятельные проекты, осуществленные выпускниками школы архитектуры, претворялись в жизнь под руководством Элиаса Рогента еще в 1873 году.

Во второй половине 1870-х годов архитекторы Хосе Виласека-и-Казановас (1848–1910) и Луис Доменеч-и-Монтанер (1850–1923) представили градоначальникам проекты, выполненные в заимствованном из Европы так называемом югендстиле [13]. Характерной чертой нового для каталонской архитектуры стиля стало смешение североевропейского модерна и привезенного из Мадрида стиля неомудехар [14], считавшегося в то время особенностью испанской культуры.

Госпиталь Сан-Пабло в Барселоне. Архитектор Луис Доменеч-и-Монтанер

Среди работ, авторство которых принадлежит Луису Доменечу, особенный интерес представляет госпиталь Сан-Пабло, расположенный в Барселоне. Это здание, внутри которого находится множество павильонов, соединенных между собой подземными переходами, и даже подъездными мини-дорогами, позволяющими небольшим автомобилям останавливаться у того или иного павильона.

Не меньший интерес, чем госпиталь Сан-Пабло, представляет и другое произведение Доменеча. Это Дворец музыки, архитектура которого выдержана в стиле модерн. Дворец музыки считается наиболее совершенным с точки зрения выразительности и следования установкам современного искусства творением испанского зодчего.

Дворец музыки в Барселоне. Архитектор Луис Доменеч-и-Монтанер

При постройке здания Доменеч использовал характерные для произведений модерна строительные материалы и элементы декора: облицовку с помощью изразцов (созданы также по рисункам архитектора), панно, сложенное из разноцветной мозаики, живописные витражи, люстры, сделанные из стекла и металла.

Другим архитектором, ставшим провозвестником идей

модерна в искусстве Испании, был Хосе Пуиг-и-Кадафальк (1867–1956). Помимо архитектуры его увлекала также археология. Кроме того, он известен в современном мире искусства как доктор технических наук, превосходный знаток романской культуры, а также писатель-историк. Пуиг прославился рядом архитектурных сооружений, в облике которых сплелись черты неоготики, «мудехара» и живописного стиля. Необходимо заметить, что каждое последующее созданное испанским архитектором произведение отличалось от предыдущего, каждая отдельно взятая его работа была глубоко персональна и невероятно выразительна.

Дом Пунксес. Архитектор Хосе Пуиг-и-Кадафальк. На заднем плане видно строительство собора Саграда Фамилиа архитектора А. Гауди

Таким образом, именно архитекторы, привезшие из Европы новое современное искусство, попытались определить

направление развития архитектуры Испании рубежа XIX–XX столетий. Так в архитектуру Барселоны пришел модерн, который стал своеобразной почвой для рождения и становления таланта великого мастера, каковым был Антонио Гауди.

В течение довольно короткого периода времени новый стиль – модерн – стал господствующим в архитектурном искусстве Испании конца XIX столетия. При этом его значимость для развития испанского зодчества можно определить двумя критериями: и по степени выразительности создаваемых произведений, и по их количеству.

Многие исследователи творчества Гауди не раз говорили о том, что его произведения, даже несмотря на их ярко выраженный эклектизм, отличаются выразительностью и цельностью. Столь же цельной натурой, по мнению современников, близко знавших мастера, был и сам архитектор. Причем эта цельность характера и натуры Гауди была отражена уже в самых ранних его произведениях.

Принято считать, что первыми работами Антонио Гауди были проекты канделябра и резервуар для воды. Оба проекта появились соответственно в 1874 и 1875 годах. К сожалению, они были утеряны и не сохранились до наших дней.

В том же 1875 году Антонио Гауди совместно с другими студентами школы архитектуры работал над созданием вошедшего в генеральный план развития Барселоны проекта, который носил название «Геометрический план участка городского совета и прилегающих земель». Данный проект также был утрачен, а потому его содержание остается неизвестным для архитекторов третьего тысячелетия.

В 1875 году Гауди создал еще два проекта: ворот кладбища и конструкций распределительного бака над резервуаром, подававшим воду к фонтанам городского парка.

Особенный интерес в конструкции бака резервуара для воды представляли поддерживавшие его стальные колонны. Они имели весьма оригинальную форму.

В 1870-е годы появилось немало работ Антонио Гауди. Все они были выдержаны в каком-либо одном стиле и достаточно просты с точки зрения их содержательной стороны. Однако нужно заметить, что уже тогда в структуру многих из них были включены весьма смелые и оригинальные детали.

Ярким примером этого может служить конструкция ограждения парка Цитадели в Барселоне, а также оформление некоторых его павильонов.

Тогда же, во второй половине 1870-х годов, Антонио Гауди принимал активное участие в проводившихся выставках-

конкурсах произведений архитектурного искусства. Однако ни на одной из них молодой зодчий не смог привлечь к своим работам достойного внимания профессионалов и именитых мастеров.

Тогда первым успехом студента школы архитектуры стала оценка «отлично», полученная за созданный им проект двора здания Депутатского собрания. После этого жюри школьного конкурса приняло решение поручить столь даровитому и талантливому ученику разработать проект пирса.

В 1877 году Антонио Гауди закончил работу над созданием проекта монументального фонтана, предназначенного для установления на площади Каталонии. В настоящее время исследователям творчества испанского мастера известны только проекты фасада и общего плана пирамидального сооружения, деталями которого должны были стать несколько литых железных элементов.

Дипломной работой Антонио Гауди стал проект актового зала Барселонского университета. Выпускной проект молодого архитектора получил достойную оценку на защите и был принят подавляющим большинством голосов членов комиссии.

В период с 1870 по 1882 год Антонио Гауди создавал проекты, работая в мастерской архитекторов Эмилио Сала-и-Кортеса (1841–1920) и Франциско де Паула дель Вильяр-и-Лосано (1828–1903). Тогда молодым мастером было подготовлено немало проектов архитектурных сооружений, о большинстве из которых современные знатоки и любители искусства знают, к сожалению, только по письменным источникам и воспоминаниям людей, близко знакомых с испанским зодчим.

К указанному выше периоду относится создание Гауди целого ряда рисунков конструкций, которые могли быть использованы в промышленности. Все эти рисунки остались не замеченными организаторами и жюри проводившихся в то время конкурсов.

Тогда же Гауди разработал проекты и затем создал по ним мебель для собственного дома. Так, например, в 1878 году появился знаменитый стол Гауди. К сожалению, до наших дней он не сохранился, поскольку сгорел в 1936 году в пожаре, возникшем в храме Саграда Фамилиа, где он находился. Сегодня увидеть стол для работы, созданный Антонио Гауди, можно только на фотографии.

Гробница семейства Фаргаз. Архитектор Эмилио Сала-и-Кортес

Первой работой Гауди после окончания Провинциальной школы архитекторов стало создание ряда проектов жилых домов для рабочих кооператива Обрера Матаронесе.

В тот же год появился и проект игорного дома для того же кооператива. Он больше напоминал помпейскую живопись и был тщательно выписан акварельными красками. В 1888 году проект был представлен на проходившей в Париже выставке в разделе архитектурного искусства.

Дворец Лопес Марино. Архитектор Франциско де Паула дель Вильяр-и-Лосано

Сотрудничество Антонио Гауди с главой кооператива Сальвадором Пагесом продолжалось с 1874 по 1885 год. В 1881 году архитектор поставил подпись под пакетом проектов генерального плана реконструкции кооператива Обрера Матаронесе.

Спустя два года в рамках этого проекта появилось созданное Гауди сооружение промышленного характера, которое стало

единственным образцом такого рода во всем творчестве испанского зодчего. Это был проект машинного зала кооператива, свод которого пересекали параболические арки, состоявшие из деревянных элементов.

Проект игорного дома кооператива Обрера Матаронесе

В машинном зале кооператива Обрера Матаронесе, построенном по проекту А. Гауди

Внешний вид здания машинного зала, единственного промышленного строения по проекту А. Гауди

Во второй половине 1880-х годов Антонио Гауди разработал проекты зданий, стиль которых выдержан в русле так называемого городского дизайна. В те годы появились проекты типового киоска, предназначенного для торговли цветами, и нескольких осветительных столбов для улиц и площадей Барселоны.

К сожалению, проект цветочного киоска, материалом для которого должны были стать стальные и мраморные плиты, так и не был реализован. А газовые фонари, созданные по проекту Антонио Гауди, можно увидеть и сейчас на Королевской площади (Плаца Регал) в Барселоне. Основание для них сделано из камня, а остов – из железа.

Фонарь А. Гауди на Королевской площади

В 1870–1880-е годы испанским мастером было создано множество самых разных проектов. К этому времени относится появление чертежа ворот одного из участков театра Барселоны, оформление аптеки Хиберт, находившейся на проспекте Грасиа и снесенной в 1895 году.

В те же годы Гауди создает проекты оформления интерьеров капеллы и церковной утвари, работает над созданием чертежей столбов электрического освещения для набережной, павильона сада дворца Комильяс и маяка для набережной.

Упомянутые выше произведения Гауди заставляют думать ценителя архитектуры о том, что именно городской дизайн стал настоящим призванием испанского мастера. Однако это не совсем так. Доказательством творческих новаторских поисков Гауди является проект летнего домика, сделанный в 1883 году испанским зодчим по заказу весьма крупного фабриканта Каталонии дона Мануэля Висенс-и-Монтанера.

Дом фабриканта Каталонии дона Мануэля Висенс-и-Монтанера

В том же 1883 году Антонио Гауди познакомился с доном Эусебио Гуэлем-и-Басигалупи, маркизом де Комиллас (1846–1918), крупным промышленником и политическим деятелем, который в дальнейшем стал основным заказчиком, лучшим другом и покровителем испанского мастера. Эусебио Гуэль впервые увидел Гауди во время постройки им одного из незначительных сооружений. Крупный магнат смог разглядеть в молодом зодчем настоящего мастера и вскоре пригласил его к себе для того, чтобы сделать первый заказ.

Эусебио Гуэль

К тому же в 1883 году Гауди был назначен строителем храма Саграда Фамилиа (Святое Семейство). Таким образом дальнейшая судьба и творческий путь мастера оказались предопределены на несколько десятков лет вперед.

В последующие годы Антонио Гауди были созданы самые значительные произведения. О них речь пойдет в отдельной главе. Пока же нужно остановиться на личности самого архитектора.

По утверждениям современников, знавших Гауди, это был человек, полный внутренней энергии и одновременно добрый. Мягкость и доброту он, по-видимому, считал недостойными настоящего мужчины чертами характера, а потому всячески стремился скрыть это от окружающих, стараясь быть чрезмерно жестким, и даже властным.

Антонио Гауди был сильной личностью, волевой и упорной, иногда даже упрямой. Он полностью отдавал себя служению искусству. Каждая его минута бодрствования оказывалась занятой работой над созданием очередного проекта. Это был человек, горячо и без остатка преданный единственному своему любимому делу – архитектуре.

Во время создания павильонов парка Гуэль Антонио Гауди вынужден был ежедневно приходить на строительную площадку. Мастер даже как-то раз пошутил, что если бы его гонорар равнялся трудовым затратам, то дон Гуэль вынужден был бы подарить архитектору половину парка. На самом деле, по словам современников, оплата меньше всего интересовала Гауди, страстно влюбленного в свое ремесло. В дни, когда у мастера заканчивались съестные припасы, он обычно обращался к администратору дона Гуэля с просьбой выдать ему часть гонорара.

В действительности даже самые близкие друзья Гауди не знали, как воспринимать подобное равнодушие зодчего к деньгам и материальным благам: как излишнюю скромность или отрешенность от всего земного?

В 1909 году секретарь парижского Осеннего салона Жорж Буше обратился к Антонио Гауди с просьбой помочь ему организовать персональную выставку испанского мастера. Тогда Гауди отказал секретарю в открытии выставки. Однако все расходы на ее организацию взял на себя дон Эусебио Гуэль.

Именно по распоряжению дона Гуэля были сделаны фотографические снимки лучших работ испанского зодчего: проектов фасада собора Саграда Фамилиа, колонн и арок дворца Гуэль, а также ряда рисунков, выполненных во время создания проектов парка Гуэль и собора. Выставка, открывшаяся в Пти Пале, демонстрировала зрителям новинку: стереоскопические снимки произведений Антонио Гауди.

Встреча Антонио Гауди с представителями испанской церкви на строительстве храма Саграда Фамилиа

Существует и другой пример равнодушного отношения испанского мастера к славе и разного рода шумным мероприятиям. Так, в 1922 году участники проходившего в Мадриде конгресса архитекторов Испании решили устроить пышное чествование лучшего представителя испанского архитектурного искусства – Антонио Гауди.

В это время сам мастер работал над созданием проекта балдахина для кафедры храма Саграда Фамилиа. Зодчий был так увлечен работой, что даже не пожелал приехать в Мадрид для того, чтобы принять участие в конгрессе.

Тщеславие Гауди выражалось в несколько иной форме. Так, например, после окончания строительства дома Висенс он заказал двум живописцам полотно, изображавшее его творение. Готовая картина была повешена на стену в рабочем кабинете архитектора.

Похожая история связана и с возведением дома Мила. Вскоре после завершения работы над проектом представители местного муниципалитета вынесли решение признать монументальный характер постройки. Это давало архитектору свободу при выполнении проекта и ведении строительных и отделочных работ.

Гауди был тогда настолько доволен принятым местными властями решением, что в 1914 году сделал в муниципалитет

запрос о составлении специального документа, подтверждающего монументальный характер дома Мила.

Казалось, вся фигура Антонио Гауди излучала энергию и необычайную внутреннюю силу. Владелица дома Мила, которую никак нельзя было назвать большой поклонницей творческой манеры Гауди, тем не менее долго не решалась внести какие бы то ни было изменения в оформление интерьера здания.

Только спустя некоторое время после смерти архитектора хозяйка дома Мила осмелилась-таки в соответствии с собственным представлением о настоящем искусстве несколько изменить колонны и потолки, используя каннелированные пилястры, карнизы и другие элементы. Впоследствии (в 1966 году) эти элементы, замаскировавшие детали, указанные в проекте Гауди, все же были убраны.

Мягкий и невероятно добрый по характеру человек, Гауди в некоторых случаях (главным образом касавшихся вопросов архитектурного искусства) мог быть настойчивым и бескомпромиссным. Так, например, незадолго до начала работ по строительству епископского дворца в Асторге он писал следующее: «Ввиду отсутствия того полного согласия во взглядах и оценках, которые имелись между моим уважаемым другом, умершим прелатом, и тем, кто пишет об этом условии, считая его главным и необходимым для завершения строительства, я вынужден представить Вам как Президенту Союза отказ от должности архитектора и руководителя строительством».

Антонио Гауди был настоящим мастером. Это признают не только рядовые любители архитектурного искусства, но и профессиональные зодчие, и теоретики как минувшего века, так и нынешнего. В заключение главы хочется привести полностью раскрывающие глубину таланта Гауди слова известного французского историка архитектуры Пьера Лаведана, который как-то сказал по поводу работы испанского мастера над реставрацией собора на Мальорке: «Кафедральный собор удостоился чести быть отреставрированным Гауди».

Пожалуй, нельзя говорить о том, что внезапная трагическая гибель мастера не была закономерной. Единственное, чем жил архитектор, – это была его работа. Все окружавшее не имело для него ни малейшего значения.

Одним из ярких эпизодов в биографии Гауди стал день, когда он с подрядчиком Байо переходил с одной строительной площадки на другую во время перестрелки полиции с анархистами. Было это летом 1909 года в центре Барселоны. В тот день, когда на проспекте Грасиа раздались первые выстрелы мятежников, Антонио Гауди и Байо находились на строительной

площадке дома Мила. Спустя некоторое время Гауди решил отправиться к строившемуся храму Саграда Фамилиа. Зная суровый нрав архитектора, Байо не посмел возражать. Он только взялся проводить Гауди. Уже приближаясь к улице Арагон, архитектор и подрядчик попали под сильный обстрел. «Это выстрелы?» – только и спросил Гауди, тем не менее продолжив свой путь к Саграда Фамилиа.

С 1914 года Гауди оставил работу над частными заказами и целиком посвятил себя строительству храма Саграда Фамилиа. Все более углубляясь в себя, он становился более эксцентричным, свято верил в свое мессианское предназначение. Он жил отшельником в мастерской, расположенной на строительной площадке, и выходил только время от времени «с шапкой в руке» для сбора средств на строительство храма. В эти годы он жил только своим детищем.

Поздно вечером 7 июня 1926 года Гауди, как обычно, отправился домой после рабочего дня. Дойдя до трамвайных путей, недавно проложенных посередине улицы, он неожиданно остановился и повернулся к храму. Поднял голову и долго всматривался в одну из башен, с которой спустился буквально 10 минут назад. Он был настолько погружен в свои мысли, что не услышал приближавшегося трамвая… Водитель трамвая, в свою очередь, не заметил стоявшего на путях человека – улица была плохо освещена. Врачи оказались бессильны: 10 июня 1926 года выдающийся зодчий скончался. Его похоронили в крипте собора Саграда Фамилиа, которая к тому времени уже была построена.

Погребальная процессия Антонио Гауди

Гробница Гауди в соборе Саграда Фамилиа

В произведениях Гауди можно проследить развитие творческой манеры мастера, его же характер и внутренний мир уже были сформированы. По завещанию, составленному Антонио Гауди, дом, в котором он жил и который он смог выкупить, используя оставленное после смерти отца наследство, был продан, а вырученные от продажи деньги пошли на продолжение строительства храма Саграда Фамилиа.

Творческие принципы и особенности художественного метода Антонио Гауди

…Архитектуру душит косность. Стили – это ложь. Стиль есть единство принципа, который вдохновляет все творчество эпохи и является выражением ее духа и умонастроений…

Ле Корбюзье

Долгое время перед теоретиками архитектурного искусства стояла проблема трактовки творческого метода Антонио Гауди. Дело в том, что сам мастер не оставил после себя ни одной записи, свидетельствовавшей о том или ином поиске художественного метода и стиля. Испанским зодчим не было также сделано ни одной попытки проанализировать свои работы и рассказать о предпосылках их создания.

Пытаясь воспроизвести целостную картину художественного видения архитектора и основы становления его творческих принципов, исследователи анализировали те творения мастера, которые существуют и по сей день, а также дошедшие до наших дней фотографические снимки и рисунки неосуществленных проектов. Как известно, зодчие Западной Европы во все времена стремились к тому, чтобы создать то или иное архитектурное сооружение, используя при этом только правильные, прямые линии и строгие формы: треугольники, плоскости, сферы, окружности.

При этом подобные элементы могли становиться основой какого-либо произведения, а могли быть фрагментарно включены автором в композицию. Можно найти совсем немного работ, при создании которых мастер (работавший до времени становления модерна и появления конструкций Гауди) использовал кривые линии. Обычно они оказывались вплетенными в общую композицию и являлись выражением ее эмоционально-чувственного содержания.

При создании своих произведений зодчие часто обращались к образам природы. Однако, как правило, это было не точное их копирование, а художественное переосмысление и видоизменение. Те же самые плавные линии, встречавшиеся в

живой природе и преобразуемые рукой мастера, в композиции приобретали геометрически правильные очертания.

Главной заслугой Антонио Гауди современные исследователи архитектурного искусства считают то, что он смог обратить внимание как обывателя, так и человека, создающего объемно-пространственные сооружения, на природные формы и к тому же нашел для них место в архитектурной композиции.

Особенное значение в творческом методе испанского мастера имеет такой прием, как использование гиперболических параболоидов, гиперболоидов и геликоидов. На самом деле за столь замысловатыми названиями скрываются достаточно простые для восприятия формы.

Для того чтобы иметь представление об указанных выше формах, необходим небольшой экскурс в геометрию. Итак, гиперболическим параболоидом называется геометрическая пространственная фигура, которая образуется при скольжении прямой по двум другим, непараллельным прямым в пространстве. При этом направляющие прямые оказываются параллельными.

Гиперболоид – это тело, получаемое при вращении гиперболы вокруг ее оси (мнимой или действительной). А геликоидом (или, как говорят математики, винтовой поверхностью) называется поверхность, которую описывает прямая линия, вращающаяся с постоянной скоростью вокруг неподвижной оси и одновременно перемещающаяся поступательно с постоянной скоростью вдоль данной оси.

Подобные пространственные фигуры и стали основой художественного метода, выработанного Антонио Гауди. При этом архитектор не просто копировал объекты природы, но и видоизменял их.

Причин тому было две: первой являлась авторская фантазия, а второй – сами заимствованные формы, которые в природе обязательно рельефны и фактурны, то есть покрыты растительностью, усыпаны камнями и имеют определенный цвет.

Таким образом, копировать эти формы и без изменений помещать их в архитектурную композицию было невозможно. Именно поэтому Антонио Гауди заимствовал у природы только геометрическую форму и геометрический принцип и уже затем, дополнив природными элементами, переносил их в стиль создаваемого архитектурного сооружения.

Ярким примером использования заимствованного из природы геометрического принципа стала архитектура знаменитого барселонского собора Саграда Фамилиа. Фасад здания собора, форма которого представляет собой несколько собранных вместе параболоидов, буквально усыпан фигурами животных и

каменными растениями.

Подобный перенос образов природы в архитектурное сооружение на рубеже XIX–XX столетий стал эпохальным и революционным для развития не только национального испанского, но и мирового зодчества. Антонио Гауди стал новатором, который без лишних теоретических рассуждений и высоких слов смог продвинуть архитектурное искусство мира на несколько шагов вперед.

Нередко Гауди, пытаясь каким-либо образом охарактеризовать и объяснить окружающим суть своего художественного метода, говорил о том, что он является последователем традиций готики и византийской архитектуры. Современники утверждают, что наиболее часто о византийской и готической традиции от Гауди можно было услышать во время возведения дома Мила и строительства собора Саграда Фамилиа.

Однако не только византийское и готическое искусство наложило свой отпечаток на становление художественного принципа Антонио Гауди. Сам он не раз повторял, что стремится следовать и традиции барокко. А произведения, созданные мастером, красноречивее всяких слов говорят о связи их архитектуры со стилем «мудехар» и традициями национального народно-каталонского зодчества.

На первый взгляд может показаться, что появившийся в конце XIX века новый принцип художественного изображения должен был немедленно стать основным в искусстве того времени. Однако этого не случилось.

Современные искусствоведы считают, что причиной тому явился несколько преждевременный характер архитектурного стиля, выработанного Гауди.

Действительно, художественные принципы, воплощенные в стиле дома Мила, дома Батло, парка Гуэль или Саграда Фамилиа, значительно опережали время. Ставшие своеобразным воплощением творческих устремлений автора-новатора, они выбивались из целого ряда идеологических установок, разработанных представителями самых разных создававшихся в то время в архитектурном искусстве направлений и течений.

Художественный метод, выработанный Антонио Гауди, на рубеже XIX–XX веков был известен только узкому кругу близких друзей, меценатов и зодчих. Не описанные в литературе художественные принципы испанского мастера в течение долгого времени оставались неизвестными европейским зодчим. Становление и развитие художественного метода Гауди происходило в тот период, когда в Западной Европе процветал стиль функционалистов и пуристов [15], провозвестников

доминирующего начала прямой линии, прямых углов и упрощенных форм в архитектуре.

Показательным для 1920-х годов событием было возведение в Дессау здания Баухауса по проекту, представленному знаменитым и пользовавшимся в тот период необычайной популярностью немецким архитектором Вальтером Гропиусом (1883–1969). Примечательно, что строительство здания было закончено в год смерти Антонио Гауди.

Баухаус. Архитектор Вальтер Гропиус

Большинство произведений, созданных испанским мастером в зрелые годы, скорее напоминают живописный коллаж, нежели архитектурное сооружение (в том смысле выражения, в каком было принято его понимать на рубеже XIX–XX столетий). Подобный принцип архитектурного построения впервые появился именно в творчестве Антонио Гауди, предвосхитившего творческие установки, отразившиеся главным образом в работах художников-дадаистов [16], кубистов [17] и сюрреалистов [18].

В некоторой степени прием коллажа и связанная с ним эклектика форм и стилей, а также принципы эклектичного искусства стали основой творческой манеры Гауди благодаря установкам преподавателей Провинциальной архитектурной школы, выпускником которой и являлся зодчий.

Однако вместе с тем это и сугубо авторский, выработанный и отточенный в течение нескольких десятков лет художественный принцип. Данный прием стал чертой художественного метода испанского архитектора, по которому в настоящее время каждый любитель или профессиональный знаток мирового зодчества

может легко определить стиль знаменитого мастера.

Ярким примером подобного превращения известного для всех художественного приема в персоналистический метод изображения действительности в творчестве Гауди является реставрация собора, находящегося на Пальма-де-Мальорке, проводившаяся в период с 1904 по 1914 год. К тому времени продолжительность реконструкции храма на Мальорке и его превращения в готический собор насчитывала уже несколько столетий. Первые работы были начаты еще во времена правления короля Хайме I Завоеватель (1213–1276, король Арагона с 1213 года), который прославился тем, что смог завоевать Болеарские острова. Несмотря на столь протяженный срок реконструкции храма, первые опоры его нефа были созданы только к 1406 году. А общие строительные работы завершились лишь в 1613 году.

Собор на Пальма-де-Мальорке

Архитекторам, работавшим на строительной площадке собора на Мальорке, было чем гордиться. Храм стал настоящей жемчужиной мирового зодчества. Высота здания при длине не менее 120 м и при ширине центрального нефа в 20 м достигала 44 м. Это было поистине грандиозное сооружение.

В 1851 году на территории Пальма-де-Мальорки разразилось сильнейшее землетрясение, которое стало причиной частичного разрушения собора. Опасаясь за дальнейшую судьбу храма, градоначальники распорядились начать работы по его

восстановлению. Необходимо заметить, что тогда реконструкция собора вновь затянулась на многие десятки лет.

В 1899 году епископ храма Пальма-де-Мальорки отправился в Барселону в надежде отыскать там Антонио Гауди. Именно испанский мастер должен был стать распорядителем восстановительных работ в соборе. Епископ нашел Гауди на строительной площадке Саграда Фамилиа.

Антонио Гауди благополучно достиг Мальорки в марте 1902 года. На следующий день после приезда он отправился к собору для того, чтобы осмотреть его и наметить план строительных работ. А спустя еще три дня эскизный проект реконструкции храма был представлен епископу.

В августе 1902 года Антонио Гауди вернулся на Мальорку с тем, чтобы показать епископу приготовленный им деревянный макет проекта отреставрированного храма. После нескольких поездок в Испанию и утверждения макета проекта реставрации собора на Мальорке Гауди и его помощник Рубио остались на острове и спустя некоторое время приступили к работе.

Для самого мастера отреставрировать храм означало не только восстановить его в былом виде. Гауди намеревался и воссоздать здание собора, и реконструировать его. Так, в проект, предложенный архитектором, входило разрушение обоих иконостасов, готического и барочного, находившихся в предалтарной части, перемещение хоров от нефа ближе к алтарю, изменение интерьера капеллы Троицы, сооружение новой кафедры и балдахина над алтарем, а также изготовление новых витражей.

Предложенные Гауди новые элементы конструкции ни в коей мере не были призваны нарушить общую структуру архитектурной композиции собора, которую мастер рассматривал прежде всего как некий пластичный материал-основу. Подобные детали выражали эстетические и смысловые устремления автора; они же являлись теми акцентами, которые позволили увидеть собор, выстроенный в готико-барочном стиле, с несколько иной стороны.

Одним из нововведений, привнесенных в композицию храма Гауди, стали стулья, выполненные в готическом стиле. Они были перенесены с хоров в предалтарную часть собора и, кроме того, выкрашены живописцем Хосе Хухолем с помощью контрастных и ярких насыщенных красок. Каноников, никак не ожидавших увидеть подобный результат трудов архитекторов и декораторов, охватил ужас, а потому спустя некоторое время стульям храма по распоряжению Гауди был возвращен их первоначальный облик.

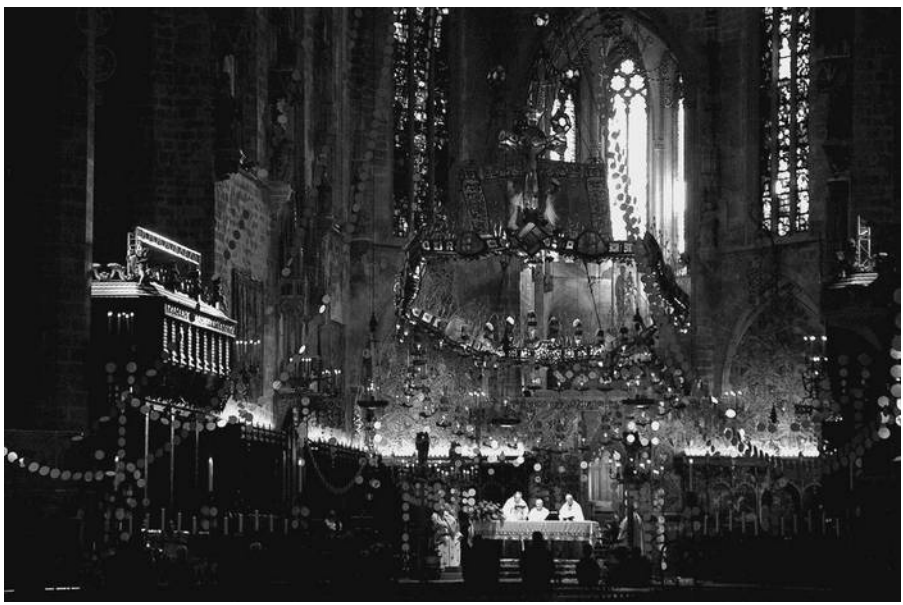
Реконструкции и демонтажу подверглась также и деревянная

галерея, находившаяся в королевской капелле. Она пересекала центральную часть капеллы, и потому Гауди решил устранить ее, даже несмотря на ее ценность как историко-культурного памятника: известно, что капелла была построена в 1269 году.

Той же участи подверглись и другие элементы интерьера храма. Так, оказался демонтированным и иконостас, выполненный в стиле барокко и созданный во второй половине XVIII столетия. Спустя некоторое время его перевезли в другой храм.

За ним находился иконостас, выдержанный в готическом стиле и созданный в XIV веке. Он-то и был включен Гауди в общую архитектурную композицию и размещен над дверьми деревянной галереи в два уровня: внизу – лицевая сторона, над ней – оборотная.

Основным материалом, используемым Антонио Гауди во время декорирования интерьера храма на Мальорке, стало железо. Необходимо сказать, что и работая над реставрацией знаменитого собора, мастер не отошел от выработанных им художественных методов, в частности, опоры на народное искусство и ремесла.



Интерьер собора на Пальма-де-Мальорке

В создании некоторых деталей интерьера собора в Пальма-де-Мальорке принимали участие местные кузнецы, которые, нужно заметить, не обладали тонким художественным вкусом и чутьем,

но тем не менее могли создавать превосходные по красоте кованые изделия. Так, например, народными умельцами было изготовлено ограждение предалтарной части храма, которое к тому же выполняло функцию подставки для свечей. Нижнюю часть его украшали гербы Мальорки и Арагона.

Новыми, введенными Антонио Гауди деталями интерьера храма стали канделябры, закрепленные на стенах королевской капеллы, и ограждение, установленное перед креслом епископа.

С продолжением строительных работ в храме на Мальорке коллажное начало в стиле архитектуры самого здания усиливалось. Так, например, оно проявилось в такой детали интерьера, как размещенные по распоряжению Гауди вокруг алтарного стола четыре древние колонны, которые еще задолго до реконструкции были демонтированы, вынесены из собора и размещены в прилегавшей к основному зданию молельне. Колонны, по прошествии нескольких веков вновь установленные в храме, по замыслу испанского архитектора стали выполнять роль гигантских канделябров.

Еще одной деталью, введенной Гауди в общую композицию храма, стал прямоугольный плосковспарушенный балдахин. Под ним размещалась семигранная корона-многоугольник. Каждая грань короны символизировала одну из семи ипостасей Святого Духа, а ее украшением служили кованые железные виноградные листья и колосья. Кроме того, с каждой стороны той короны было вывешено по семи огромных лампад.

Во время строительства-реконструкции храма на Мальорке не обошлось и без печальных эксцессов. Так, например, однажды, тяжело заболев, Антонио Гауди дал мастеру Рубио неправильный расчет веса многоуровневого балдахина храма. Итогом ошибки чуть было не стала трагедия: во время церемонии открытия собора тросы не выдержали неверно рассчитанной массы гигантской декоративной детали и лопнули.

К счастью, в тот день обошлось без человеческих жертв. Результатом же непредвиденного случая стало изменение конструкции короны. Только одну грань изготовили из кованого железа, все остальные же были выполнены из проволоки и дерева, что значительно снизило вес общей конструкции. Такой облегченный макет и играл тогда роль подлинной детали балдахина.

Демонтажу подверглись также и детали хоров. Они затем стали основой для сооружения галереи для певчих, размещенной по обеим сторонам предалтарной части храма. В нефе по проекту Гауди были установлены канделябры, высота которых достигала 5 м. Таким образом, задачей мастера стало создание своеобразного

цоколя, предназначенного для установки колонн-восьмигранников, высота которых по плану архитектора составляла не менее 20 м.

Кафедру храма венчал огромный балдахин, на крыльях которого планировалось сделать надписи. После открытия храма местные жители стали называть кафедру не иначе как «гриб», настолько ее конструкция была похожа на него. В 1970 году по распоряжению настоятеля балдахин убрали, даже несмотря на то, что уже тогда создание Гауди было объявлено национальным памятником архитектурного искусства.

Новыми элементами в композиции интерьера храма стали светильники, размещенные в главном нефе собора, а также установленные в разных частях храма различные предметы церковного обихода и мебели. Большинство из них были созданы по проектам, авторство которых принадлежит самому Антонио Гауди.

По проектам испанского мастера были изготовлены многочисленные витражи. По заказу епископа, на них были нанесены не изображения, а надписи титулов Марии. Но и такие витражи представляли собой произведения искусства. Используемые мастером различные вариации размещения цветного стекла позволили создать неповторимые по красоте детали интерьера.

Особенный интерес представляет тот факт, что при создании витражей для собора на Мальорке, накладывая стекло одного цвета на другое и используя игру светового луча, мастер стремился достичь нового цветового эффекта, который рождался бы в потоке света, то есть естественным путем.

Анализируя стиль архитектуры храма в Пальма-де-Мальорке, можно с уверенностью говорить о том, что Антонио Гауди остался верен своим творческим принципам. Среди них необходимо назвать следующие: уверенность в правоте своих решений, касавшихся вопросов использования тех или иных способов реконструкции здания и выбора элементов его декорирования, понимание существующего материала как естественного и пластичного, а также богатство творческого замысла и авторской фантазии как в отношении построения общей композиции, так и в создании отдельных элементов.

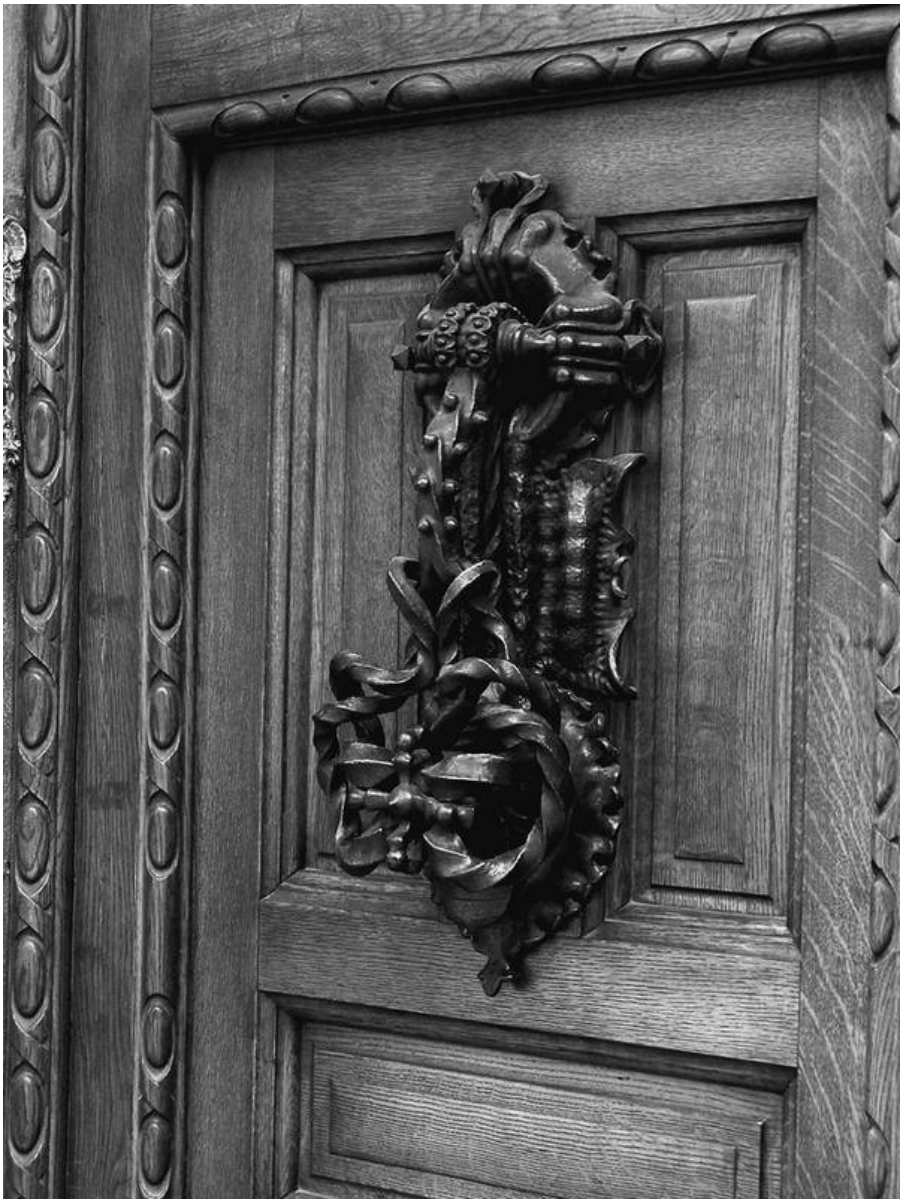
Среди декоративных деталей, разработка стиля которых принадлежит Антонио Гауди, следует упомянуть различные надписи, например, сделанные по принципу так называемой суперграфики на колокольнях Саграда Фамилиа, а также надписи на скамье парка Гуэль (прочесть которые можно только с близкого расстояния) или поручнях и ступеньках лестницы храма

в Пальма-де-Мальорке.

Традиция делать надписи на поверхности деталей архитектурных сооружений была воспринята Гауди из народного творчества и культуры Каталонии. Подобная народная сакрализация обыденных понятий и предметов гармонично сочетается в произведениях Гауди с символикой, призванной обозначать стороны света. Так, например, фриз северо-западной части галереи дома Висенс украшает следующая надпись: «О летняя тень», юго-восточной – «Солнце, солнышко, приходи посмотреть на меня» и юго-западной – «Домашний очаг, да здравствует очаг любви». Все эти надписи сделаны на родном для архитектора каталонском языке (диалект района Реуса).

Народный элемент в творческой манере Гауди понимали и принимали все его заказчики. Они принимали его, наверное, потому, что всем им, несмотря на образованность и городской образ жизни, народная стихия была близкой и родной. Черты народной культуры в творчестве Гауди можно обнаружить, например, в стиле интерьера дома Кальвет.

Наряду с надписями, встречающимися в доме Кальвет, в качестве отдельной детали интерьера присутствует также и молоточек, укрепленный на одной из стен и использующийся вместо звонка. Этот молоток имеет весьма сложную форму. Рукоятка его выполнена в форме греческого креста. Она ударяет по сделанному из металла насекомому. В целом композиция олицетворяет справедливость, карающую порок.



Молоточек на двери в доме Кальвет

Подобная часто имеющая примитивную трактовку символика нередко наполняется в произведениях Антонио Гауди личным авторским содержанием. В связи с этим необходимо вспомнить подъемные окна большого зала дворца Гуэль. Для каждого из них мастер подобрал отдельные противовесы с тем, чтобы при подъеме каждое из окон издавало свой неповторимый звук.

Особенный интерес представляют и витражи, установленные в вестибюле епископского дворца в Асторге. Все они сложены из

разноцветной смальты. Однако центральную часть стеклянной композиции составляют более толстые кусочки материала, а периферийную – тонкие.

Таким образом, по-разному преломляясь в потоке световых лучей, участки смальты создают свой собственный колорит, часто зависящий от интенсивности светового потока, что, в свою очередь, влияет на степень насыщенности и яркость красок композиции.

Не менее интересно и цветовое решение оставшейся неосуществленной скульптурной группы, предназначенной для храма, находящегося на Пальма-де-Мальорке. В данной композиции, так же как и в предыдущей, решающее значение имеет свет. Планировалось, что нимб, окружавший голову Марии, будет выполнен из мозаики, имеющей золотисто-желтый цвет, а покрывало и остальные фигуры – из полупрозрачного алебастра, сквозь слой которого можно было бы разглядеть разноцветную смальту.

И вновь необходимо повторить утверждение о том, что часто найденные мастером конструкционные и живописные решения значительно опережали свое время. В наши дни исследователи творчества Гауди нередко заявляют о том, что разработанные им художественные методы становились настоящими открытиями для основоположников и последователей разнообразных течений и направлений лишь спустя десятилетия.

В 1906 году вместе с другими архитекторами Каталонии Антонио Гауди работал над созданием грандиозного по своим размерам монумента таинства Воскресения, который планировалось установить на горе Монсеррат (идея эта так и не была осуществлена). По настоянию Гауди монументальное сооружение должны были возвести на повороте дороги, а за ним должна была находиться стена с барельефом Вознесения. Перед стеной планировалось разместить газон с дикорастущими цветами и посреди него – скульптурную группу, изображающую трех Марий. Как известно, празднование Пасхи связано с весенним равноденствием. Именно поэтому Гауди решил разместить изображения святых на клумбе. Более того, сами весенние цветы и зеленая трава заключали в себе, по мнению архитектора, гораздо большее значение, нежели скульптурная группа.

Антонио Гауди был настолько интересной и необычной личностью, что даже при жизни о нем ходили легенды. Так, один из подобных рассказов повествует о том, что как-то к архитектору обратились с просьбой создать кувшин. На это мастер ответил так: «Сделаю его решетчатым».

Насколько правдива эта история, не известно. Однако в каждой сказке есть только доля вымысла, все же остальное – правда. То же относится и к порой нелепым рассказам о Гауди. Его талант был настолько многогранен и сложен, что чаще всего при создании произведений в поисках способа художественной передачи действительности он шел неизведанными дорогами.

Антонио Гауди был мастером с грандиозными и высокими (иногда в прямом смысле слова) устремлениями. Так, например, именно ему принадлежит предложение создать из керамической мозаики огромный герб Монсеррат и разместить его на одном из склонов горы. Кроме того, испанский мастер создал проект гигантских колоколов, которые планировалось установить в ущелье между скалами.

В 1907 году Хосе Пуиг-и-Кадафальк предложил Гауди совместно создать проект памятника королю Хайме I. Однако Гауди ответил отказом, сказав при этом, что лучшим памятником монарху стала бы реконструкция так называемого Готического квартала.

По мнению испанского архитектора, подлинным памятником времени правления Хайме I мог бы стать квартал, застроенный зданиями, стиль которых был бы выдержан в готическом стиле, а также постройками, существовавшими до расширения улицы Виа Лаетана.

Антонио Гауди был также инициатором и других предложений, касавшихся перестройки города. Так, например, он представил проект площади Беренгер Гранде. В связи с последовавшим несколько позднее ее строительством в городе была расчищена римская стена и церковь королевского двора.

Помимо грандиозных и монументальных произведений Антонио Гауди известны и незначительные его работы, а также ряд городских построек, авторы которых во время строительства брали консультации у великого зодчего.

Среди малых работ испанского мастера следует отметить прежде всего здание кинотеатра, получившего название Сала Мерсе. Проект его был создан по просьбе близкого друга архитектора, художника Гранера. Главной достопримечательностью кинотеатра является фойе, росписи которого изображают сцены Ада.

Интересной и в полной мере отразившей творческий потенциал и своеобразие художественной манеры автора деталью стали билетные кассы Сала Мерсе. Их две: в одной место кассира занимает кукла, очень похожая на кассира, сидящего в соседней кассе.

Среди произведений архитектурного искусства, созданных по

рекомендациям Гауди, стоит отметить здание железнодорожного вокзала, получившего название «Франция». Следуя консультациям Гауди, инженеры создали необычную для того времени постройку.

Внутреннее помещение вокзала представляло собой огромный квадратный зал, площадь которого составляла не менее 400 м^2. Подобные размеры были выбраны не случайно. Гауди хотел сделать вокзал настолько большим, чтобы железнодорожный состав мог свободно развернуться внутри зала.

Несомненно вокзал подобного размера должен был иметь необычную конструкцию. Действительно, перекрытия здания представляли собой несколько наклонно установленных опор, размещенных по всему периметру внутреннего зала. Сверху к опорам планировалось прикрепить специальные тросы, предназначенные для поддержки несущей сети опоры. В нижней части их нужно было оттянуть к земле и закрепить.

Описанный выше проект здания железнодорожного вокзала было решено воплотить только спустя 50 лет после его представления градоначальникам. Частично осуществить столь рискованную идею вызвался Фрей Отто. Однако тогда инженеры, опасаясь разрушения конструкций вокзала, решили использовать обычные для архитектуры того времени двухшарнирные арки.

Выше уже не раз говорилось о том, что во время создания того или иного произведения Гауди демонстрировал твердость своего характера. Подобное упорство, а иногда и упрямство нередко были вызваны принципиальной позицией архитектора. Но в некоторых случаях это больше походило на прихоть самого обычного человека.

Например, современники рассказывают, как Гауди пришлось внести изменения в первоначальный проект лестницы колонии Гуэль. А сделал он это только потому, что хотел сохранить большую сосну, привезенную в качестве исходного материала. Помощники архитектора хотели было возразить мастеру и убедить его в том, что для создания шедевра не стоит жалеть материал. На это зодчий только сказал: «Я могу сделать лестницу за три недели, но мне понадобилось бы двадцать лет, чтобы вырастить такую сосну».

То же упрямство человека, знающего истинную цену своему профессионализму, Гауди продемонстрировал и во время строительства дома Ботинес в городе Леоне. По проекту для возведения здания необходимо было использовать ленточный фундамент. Леонские инженеры предупредили об опасности его разрушения при размещении на слабом, как они полагали, грунте. Отстаивая свою позицию, Гауди заявил: «Пусть пришлют

мне эти технические соображения в письменном виде, а я их вставлю в рамки и развешу в вестибюле дома, когда он будет достроен».

Дом Ботинес в Леоне

Примерно то же произошло и в период возведения Терезианского колледжа. Его настоятельница обратилась к Гауди с просьбой разместить домашнюю церковь, которая, по ее словам, должна была носить частный, закрытый, характер, на втором этаже здания. Архитектор же настаивал на том, чтобы церковь располагалась на первом этаже и была доступной для всех учениц и посетителей учебно-воспитательного учреждения.

Настоятельница колледжа категорически отказалась давать Гауди разрешение на осуществление рекомендуемой им планировки здания. Тогда мастер отказался продолжать работы по курированию строительства колледжа.

Примером упрямства знаменитого испанского зодчего может стать и случай, произошедший в период возведения дома Кальвет. Кто-то из инженеров робко пожурил архитектора и указал на то, что надстройки здания находятся на уровне, значительно превысившем линию, установленную муниципальными властями. На это Гауди лишь раздраженно ответил: «Я скорее срежу дом по линии, которую укажет муниципалитет, чем переработаю проект».

А через некоторое время Гауди пришлось работать вместе с Байо. Он-то и рассказал спустя много лет о том, как однажды знаменитый архитектор проводил испытания сконструированного Байо подъемного крана. Он должен был использоваться во время постройки дома Мила.

Тогда Байо пришлось дважды создавать кран. Конструкция строительной машины так понравилась Гауди, что он решил проверить степень ее грузоподъемности. Кран нагружали до тех пор, пока машина не согнулась под тяжестью груза. Но, несмотря на это, архитектор все же отметил высокие технические качества машины. Эта похвала, принятая от настоящего мастера, была предметом гордости и приятных воспоминаний Байо о работе с Гауди.

Только в редких случаях Антонио Гауди позволял себе прислушиваться к мнению заказчика и выполнять его требования или просьбы. Но чаще всего лишь собственное эстетическое чутье было проводником зодчего на пути к созданию совершенного произведения.

Именно так случилось в 1901 году, во время оформления интерьера дома Кастель дос риус. Музыкальный зал в доме имел маленькие размеры. А потому хозяйка сомневалась в том, что там можно разместить рояль. Когда же она обратилась с подобным вопросом к архитектору, тот сердито ответил: «В таком случае вы играйте на скрипке».

Несмотря на все перечисленные, уже ставшие в наши дни анекдотами случаи, повествующие о непростом характере Антонио Гауди, нужно заметить, что в большинстве их талантливый зодчий оказывался прав. Тонкое эстетическое и художественное чутье помогало ему точно угадывать конструкцию, внешний вид и детали декора будущих произведений.

Необходимо заметить, что внесение изменений в первоначальный проект во время строительства того или иного здания с течением времени превратилось в своеобразный творческий метод Гауди. Однако так было только до того времени, когда появились целостные, выпускающиеся по принятому стандарту изделия, используемые при возведении построек и их окончательной отделке.

Современные исследователи творчества Гауди и его близкие друзья не раз говорили о том, что он в буквальном смысле слова жил на строительной площадке. Если другие архитекторы проводили большую часть своего времени за подготовкой проекта, стараясь тщательно выверить все данные, то Гауди, напротив, всю основную работу по доработке проекта и

непосредственному возведению здания переносил на строительную площадку.

С самого начала самостоятельной деятельности обязательное присутствие на строительной площадке стало своеобразной творческой манерой Гауди. Так, во время возведения дома Висенс архитектор весь день проводил на стройке и то и дело отдавал рабочим распоряжения о демонтаже той или иной детали будущего здания.

Вмешательство Гауди в строительные дела сводилось к минимуму только в тех редких случаях, когда он сам не мог руководить работами. Так случилось во время возведения Эль Каприччио. Тогда на строительной площадке находился помощник Гауди, Касканте, предварительно получивший от мастера подробные рекомендации и обстоятельнейший план ведения работ. Говорят, Гауди, полагавшийся на точное выполнение помощником данных им рекомендаций, посетил стройку лишь однажды.

Но все сказанное выше вовсе не означает, что Антонио Гауди мало работал в проектной мастерской. На самом деле, например, только при создании проекта дворца Гуэль мастером было выполнено около 20 рисунков, изображавших варианты фасадов здания.

По воспоминаниям современников, Антонио Гауди был человеком упорным и настойчивым. Не раз сетовали помощники знаменитого архитектора на то, что он, внося изменения в проект, слишком часто просит переделать их уже готовые чертежи.

О рисунках Гауди следует сказать отдельно. К сожалению, до наших дней сохранилось сравнительно небольшое количество набросков, сделанных рукой самого мастера и его помощниками. Так, например, до нас дошли только три варианта проекта фасада дворца Гуэль. По существу, они представляют три совершенно разные постройки. Один из упомянутых проектов был осуществлен, второй сейчас находится на хранении в городском архиве Барселоны, а копия с третьего является иллюстрацией вышедшей в 1929 году книги Рафольса.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о том, что все произведения, созданные Гауди, являются результатом неустанных поисков автора на пути к созданию совершенного по архитектуре и стилю сооружения. Постоянное изменение первоначального проекта стало характерной чертой творческого метода великого архитектора. Во время строительства того или иного сооружения создавалось впечатление бесконечности творческого процесса.

Казалось, что проект никогда не будет завершен, настолько

часто автор вносил изменения в свой первоначальный замысел. Ярким примером тому может служить проект здания епископского дворца в Асторге. Дело в том, что он был построен без участия самого архитектора, но в точном соответствии с представленным им проектом. Однако, как известно, последний имеет существенные различия с тем, который был отправлен самим Гауди в Академию Сан-Фернандо.

Различаются между собой и проекты дома Ботинес. В настоящее время сохранилось несколько планов здания, где отмечены изменения, внесенные в первоначальный проект. Среди прочих нужно отметить: изменение формы башен и приямка, который планировалось оградить рядом столбов, украшенных поверху замысловатыми фигурами.

Современники утверждают, будто Антонио Гауди посещал какую-либо из находившихся в Барселоне строительных площадок даже тогда, когда он был далеко от города. По воспоминаниям современников, во время возведения колонии Гуэль пролетка Гауди более 12 раз была замечена на дороге, ведшей на строительную площадку. Столь же часто приезжал Гауди и к месту возведения Бельесгуарда, работа над созданием которого велась параллельно строительству колонии Гуэль.

Как известно, одновременно с колонией Гуэль и Бельесгуардом Гауди курировал возведение Саграда Фамилиа, а также домов Кальвет и Мила. Нет необходимости говорить о том, что все эти сооружения требовали почти постоянного присутствия мастера на месте работ. А потому в то время не удивительно было увидеть архитектора в течение одного дня на нескольких строительных площадках.

Собор Саграда Фамилиа. Рисунок Антонио Гауди

Со временем и по мере развития творческих принципов Гауди работы по сооружению задуманных им построек становились все более трудоемкими. Так, например, во время возведения дома Мила подрядчик Байо чуть было не стал банкротом. А случилось это вследствие того, что тогда приходилось, следуя сложному замыслу автора, по нескольку раз снимать и вновь устанавливать блоки, составлявшие конструкцию.

Бельесгуард

Как уже было сказано выше, в иных произведениях, авторство которых принадлежит Гауди, четко прослеживаются черты искусства эпохи модернизма. В этой связи необходимо отметить прежде всего павильон усадьбы Гуэль, построенный по проекту

Гауди Доминго Суграньесом Грасом (1878–1938). Тогда архитектор представил проект сборно-разборной конструкции, отдельные детали которой были изготовлены из металла, стекла и дерева. По заказу Гауди ее делали в мастерской Пунти.

Из Барселоны детали конструкции были перевезены в Комильяс и затем собраны в единую композицию. Необходимо заметить, что работы по сборке павильона проходили без участия автора-архитектора. К сожалению, до сегодняшнего дня конструкция не сохранилась. Судя по воспоминаниям современников, это была палатка-многоугольник. Козырек ее был украшен разноцветными колокольчиками, изготовленными из стекла. В ветреную погоду они звенели, издавая звуки разной высоты.

В 1888 году Антонио Гауди принимал участие во Всемирной выставке, проходившей в Барселоне. Для раздела морского флота он должен был сделать павильон. При этом за основу был взят проект павильона, строившегося годом ранее по заказу Трансатлантической компании, глава которой изъявил желание установить выставочный павильон в Кадиксе.

Сооружая павильон для раздела морского флота, Гауди, естественно, не мог не внести изменения в первоначальный проект. А потому павильон, появившийся на Всемирной выставке, заметно отличался от своего предшественника.

Прежде чем приступить к осуществлению проекта крипты в колонии Гуэль, мастер ее создал пространственный макет. Действительно, конструкция данного сооружения настолько сложна, что вносить какие-либо изменения в проект, при этом не имея пространственного представления о будущем здании, было бы невозможно. Таким образом, мастер был вынужден создать макет, а уж затем искать способы воплощения проекта в действительность. Необходимо заметить, что впоследствии прием создания предварительного пространственного проекта станет яркой чертой творческого метода Гауди.

В связи с упоминанием подготовки проектов архитектурных сооружений и создания рисованных макетов следует сказать о том, что рисунок призван лишь создать образ будущей постройки, отобразить композицию архитектуры и стиля сооружения, стать своеобразным воплощением авторского замысла.

Так отобразить на чертеже то, что запечатлено на эскизе, чаще всего оказывается делом весьма трудным. Своеобразным переходным звеном на пути от рисунка к чертежу и является пространственный макет изображаемой архитектурной постройки. Тот же макет одновременно превращается в своего рода экспериментальную мастерскую, где строение может

получить завершенный вид.

Особенный интерес среди макетов, сделанных по проектам Гауди, представляет макет дома Кальвет. Нужно заметить, что планы, построенные самим автором, почти одновременно становились чертежами.

После этого был изготовлен из гипса и макет дома Кальвет в 1/10 натуральной величины архитектурной постройки. Следует заметить, что некоторые детали дома (замковый камень арки, кронштейны балконов и элементы навершия) мастера делали, уже руководствуясь представленным макетом.

Макет дома Кальвет был сделан по заказу Гауди скульптором Хуаном Бельтраном. Он также принимал участие в разработке стереостатической модели колонии Гуэль, а также домов Батло и Мила.

Оформление фасада дома Кальвет

Такой же пространственный макет был изготовлен Гауди и во время работы над проектом гробницы Хайме II Справедливого (ок. 1264–1327, король Сицилии в 1285–1295 годах и Арагона с 1291 года), разместить которую планировалось в храме на Пальма-де-Мальорке. Проект, к сожалению, не удалось осуществить. Указанный выше проект был изготовлен в 1/5 натуральной величины сооружения. Интерес представляет тот факт, что в боковых сторонах макета были проделаны небольшие

отверстия, позволявшие разглядеть планируемый интерьер будущей постройки.

Подобный пространственный макет был также сделан и во время строительства здания дома Мила. Макет был изготовлен в 1/10 предполагаемой величины сооружения. Он стал своеобразной экспериментальной площадкой для воплощения идей Бельтрана и Гауди. Именно в макет были внесены первые изменения первоначального проекта, например, уточнение линий, образующих выступы и запады на волнистой поверхности фасада здания.

После доработок пространственный макет был разделен на несколько частей, каждую из которых затем разместили в определенных местах строительной площадки с тем, чтобы рабочие в любой момент могли скорректировать свои действия в соответствии с задачей автора, отраженной в макете.

Стоит заметить, что чертежи некоторых деталей дома Мила изготавливались в натуральную величину. В связи с этим известен один забавный случай, произошедший во время подготовки чертежа. Чертежник Каналета обратился к Гауди и пожаловался на то, что фанерный лист, на котором должен был быть изображен чертеж, слишком велик, а потому, работая, он не может наносить линии деталей, расположенных в верхней части. Тогда Гауди распорядился проделать в фанерном листе отверстие, так чтобы чертежник мог работать, находясь посреди чертежа, и без труда наносить на чертеж необходимые линии.

Фасад дома Мила строили, руководствуясь приготовленным ранее макетом здания. Все размеры необходимых для возведения постройки деталей брали именно с пространственного макета. Высоту самого большого по размерам выступа определяли с помощью предварительно натянутой и закрепленной в вертикальном положении проволоки, а уже ориентируясь по ней, можно было высчитать волнистый вертикальный контур. Надстройки, установленные на крыше дома Мила, также сначала были размещены на макете.

Макет дома Мила

Работа чертежников и макетчиков, помощников Гауди, была довольно сложной. А потому мастер во время подготовки очередного проекта не мог просто отдавать распоряжения. Гауди принимал активное участие в составлении чертежей и макетов. В мастерской была установлена специальная доска, на которой архитектор рисовал детали будущей постройки, чтобы объяснить чертежникам строение сооружения.

Подобные уроки архитектурного искусства и строительства Гауди проводил в своей мастерской каждый день. А с наступлением вечера туда приходили студенты архитектурной школы и строители с тем, чтобы послушать мастера, рассказывавшего о замысле собора Саграда Фамилиа.

По воспоминаниям современников, Антонио Гауди часто работал одновременно над созданием нескольких построек. А потому в стилистике ряда его произведений невозможно не проследить сходные черты. Такое сходство между отдельными работами Гауди нельзя назвать случайным.

Считающиеся незначительными произведения испанского мастера можно соотнести с маленькими копиями шедевров. Создавая небольшую постройку, мастер словно бы пробует свои силы с тем, чтобы в дальнейшем воплотить замысел в более грандиозной работе. Ярким примером этого может служить дом, проект которого Гауди создал в 1904 году по заказу своего друга,

художника Луиса Гранера (1863–1929). В архитектуре постройки четко видны черты, делающие ее похожей на созданные Гауди несколько позднее дом Батло, дома в Бельесгуарде и павильоны парка Гуэль.

Дом Луиса Гранера

В 1900 году Антонио Гауди работал над созданием и воплощением проекта усадьбы Миралес. Стилистика ворот

усадьбы напоминает архитектуру ограждений парка Гуэль.

В 1910 году великий архитектор создал проект уличного фонаря-канделябра, ставшего своеобразным памятником и открытого в день 100-летнего юбилея философа Хайме Балмеса (1810–1848). В архитектурных мотивах фонаря отчетливо видны черты, присущие стилю крипты Гуэль, а также храма, находящегося в Пальма-де-Мальорке.

Ворота в усадьбу Миралес и памятник Антонио Гауди перед

ними

Творения Антонио Гауди

…Гауди – «конструктор 1900 года», мастер своего дела, строитель в камне, железе, кирпиче…

Ле Корбюзье

Как уже было замечено выше, Антонио Гауди принадлежит авторство огромного количества больших и малых произведений архитектурного искусства. Данная глава посвящена описанию лишь наиболее значительных его работ, созданных в разные периоды.

Дом Висенс

Официально периодом создания дома Висенс является 1878–1888 годы. Однако эти цифры носят весьма условный характер. Так, известно, что Гауди подписал проект только в 1883 году. Он дошел до наших дней. Удалось сохранить также и лист с нанесенным на него ситуационным планом дома.

Дом Висенс стал первым значительным произведением молодого, сравнительно недавно начавшего самостоятельную работу архитектора. Тогда заказчиком постройки был известный в то время в Испании крупный фабрикант, производивший керамическую плитку, Мануэль Висенс Монтанер. То обстоятельство, что заказчик являлся еще и продавцом плитки, на определенном этапе развития творчества зодчего сыграло свою роль. В дальнейшем Гауди будет проводить массу экспериментов по применению керамики в отделке сооружений разного характера.

Дом Висенс со стороны въезда

Новый дом должен был появиться на участке площадью 0,1 га (30 × 34,5 м). С восточной стороны участок был строго ограничен. Уже в первой работе мастера были намечены основные принципы его творческой манеры. Современники посчитали генеральный план здания дома Висенс неожиданным по своему архитектурно-художественному решению и оригинальным: фасад особняка уходил внутрь сада выступами.

План здания был рассчитан так, что постройка легко вписывалась в отведенный полукруг участка. Поэтому можно в

равной степени говорить о существовании одного или трех фасадов здания. Подобное архитектурное решение позволило создать настоящее произведение искусства.

При движении по улице Каролинас (позже расширенная так, что восточный фасад дома Висенс оказался на красной линии) поочередно один за другим открываются все три фасада здания. При этом создается впечатление грандиозного зрелища, постепенно открывается весь вид дома, похожего на театральные подмостки, уставленные декорациями.

Здание дома Висенс, в сравнении с другими постройками Гауди, отличается простой конструкцией. Несущие стены сделаны из кирпича. Балки междуэтажных перекрытий, а также кровля – деревянные.

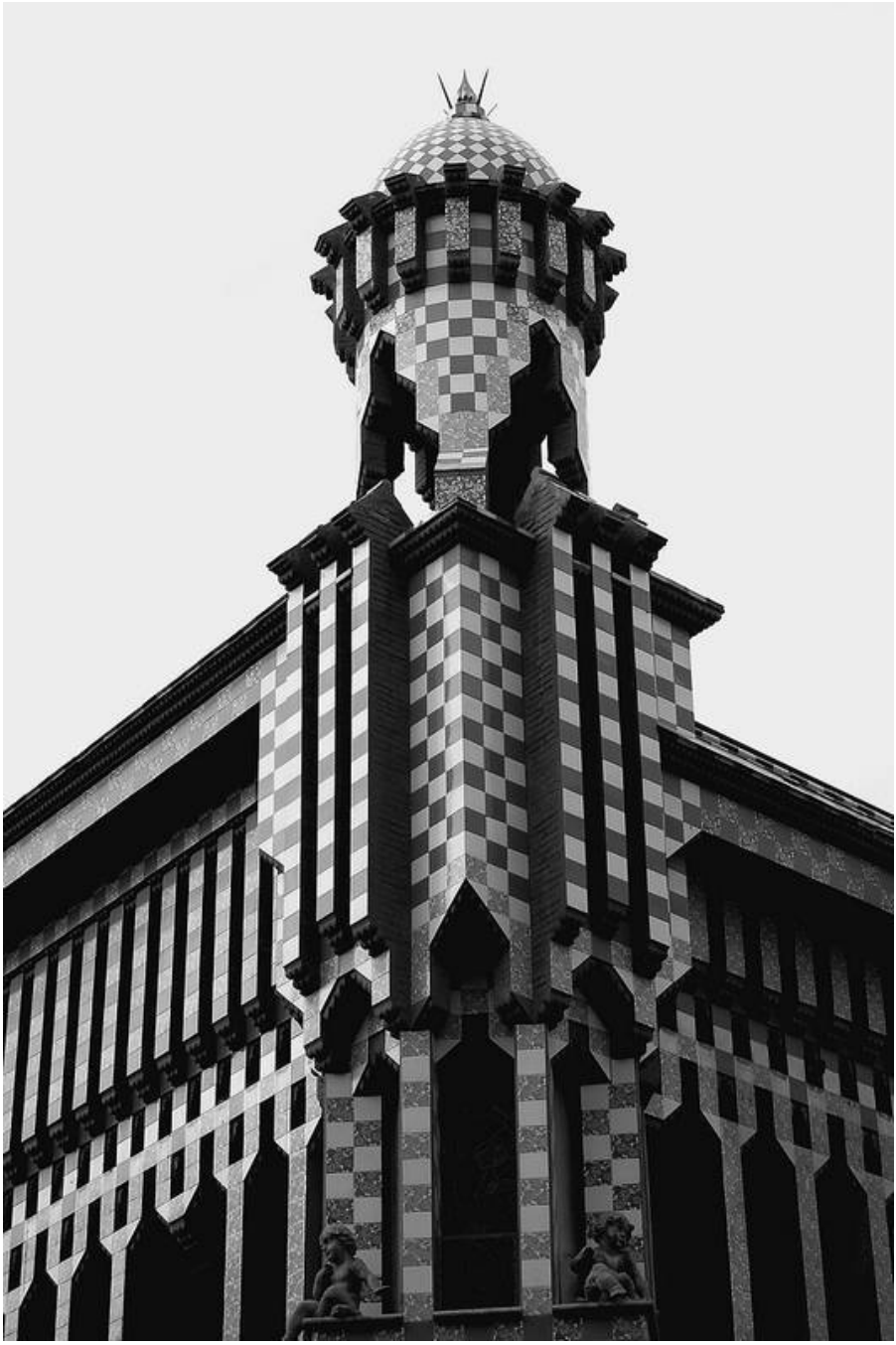
Новым для архитектуры Испании конца XIX века стало создание подвальных помещений, перекрытия которых были собраны из кирпичных перегородчатых сводов, а кровля состояла из целого ряда выложенных из кирпича плоскостей, расположенных по наклонным деревянным балкам.

Нововведением Гауди стала также и особенная, необычная для того времени, конструкция кровли. Архитектором впервые был применен способ обхода кровли по всему ее периметру. При этом имевшиеся повороты кровли были отмечены сооруженными беседками с устроенными над ними небольшими куполами.

Обход, сделанный по периметру кровли, словно продолжают обходные галереи, включенные в конструкцию третьего этажа здания. При этом все угловые повороты зафиксированы шестигранными балконами.

Не менее примечательным, чем архитектура здания, был и интерьер дома Висенс. В целом его можно назвать скорее богатым и пышным, нежели строгим и гармоничным. Современные исследователи творчества Гауди затрудняются ответить на вопрос, чем руководствовался Гауди во время отделки внутренних помещений здания – собственным вкусом или пожеланиями заказчика. Однако большинство искусствоведов склонны считать, что интерьер дома Висенс, вероятнее всего, отвечает вкусам самого хозяина.

Так, например, из воспоминаний современников испанского мастера стало известно, что изразцы с изображением желтых бархатцев были сделаны со слов самого Мануэля Висенса Монтанера. По всей видимости, в первые годы самостоятельной работы Гауди стремился к тому, чтобы архитектурное произведение было плодом совместных творческих поисков заказчика и художника.



Дом Висенс. Беседка на крыше

Действительно, в те годы частный заказчик нередко становился соавтором того или иного архитектурного произведения. Зачастую искусствоведы склонны видеть

зависимость смены определенных этапов в творчестве мастера от заказчиков. Некоторые исследователи говорят даже о том, что тому или иному периоду развития архитектурного искусства в целом соответствует тот или иной тип заказчика.

Мануэль Висенс Монтанер, видимо, относился к тому типу заказчиков-буржуа, которые не только не стыдились своего ремесла, но и старались всячески выставить его на всеобщее обозрение, а заодно прославить свое собственное имя. Настоящему же художнику и мастеру, каковым был Антонио Гауди, нужен был другой заказчик, который предоставил бы архитектору полную свободу действий в решении поставленных художественных задач. Подобный клиент, к счастью, нашелся и для испанского мастера. Им стал Гуэль.

Однако вернемся к описанию архитектуры дома Висенс. С точки зрения определенного этапа развития творчества Антонио Гауди здание дома Висенс стало для зодчего своеобразной экспериментальной площадкой, где художник впервые опробовал разработанные им способы воплощения художественного замысла в действительность. Так, например, именно при создании дома Висенс мастер использовал пластичные линии, которые в дальнейшем стали характерной чертой его творчества.

Кроме того, в архитектуре дома Висенс Гауди впервые применил так называемую технику свободного пространственного коллажа. Именно с такой техникой связаны используемые мастером смелые комбинации стилизованных фигур модерна, выросшего на испано-мавританской почве (примером могут служить белые и зеленые изразцы, установленные по основным вертикальным линиям и над перемычками окон, сталактитообразные консоли и арки-многоугольники), чистые элементы мавританской архитектуры (конструкция фальшпотолка курительной комнаты и украшенные арабскими надписями фонари в той же курительной комнате) и так называемые ориентальные мотивы, отраженные в многочисленных росписях.

Несмотря на такое большое количество традиций, используемых Гауди при постройке дома Висенс, коллаж, заложенный в основе архитектуры здания, носит весьма персоналистический характер. Дом Висенс нельзя назвать воплощением стиля «мудехар». Действительно, некоторые его черты можно разглядеть в стиле дома, но не более того.

Окна дома Висенс

Анализируя архитектуру дома Висенс, видимо, нужно говорить об эклектизме традиций и одновременно способов выражения персонального авторского замысла. Композиция здания дома Висенс построена на необычайно остром конфликте. Ярким примером тому может служить очевидное противоречие: видимому устремлению всего сооружения вверх противопоставлены ярко выраженные и потому отяжеляющие здание горизонтальные линии двух первых этажей.

Подобное сочетание несочетаемого можно также разглядеть и в решении интерьера дома. Наиболее ярким примером этого является оформление столовой в доме Висенс. Общему затемненному фону комнаты, выдержанной в строгом стиле, словно противопоставлена светлая стена со встроенным в нее камином, украшенным светлыми и яркими изразцами, изображающими растения и птиц.

Столовая в доме Висенс

Однако композиционный конфликт Гауди не оставляет без решения. Острое противоречие автор смягчает несколькими деталями. Во-первых, это использующаяся архитектором и уложенная в шахматном порядке квадратная плитка, которая приводит к тому, что происходит сглаживание противостояния, возникающего между горизонтальными и вертикальными линиями. Во-вторых, это использование диагональных линий, лежащих в основе арок и «сталактитов». И в-третьих, это напоминающие легкое кружево кованые решетки и выполняющие роль ковров картины, выложенные из керамической плитки с включениями, сделанными из дикого камня.

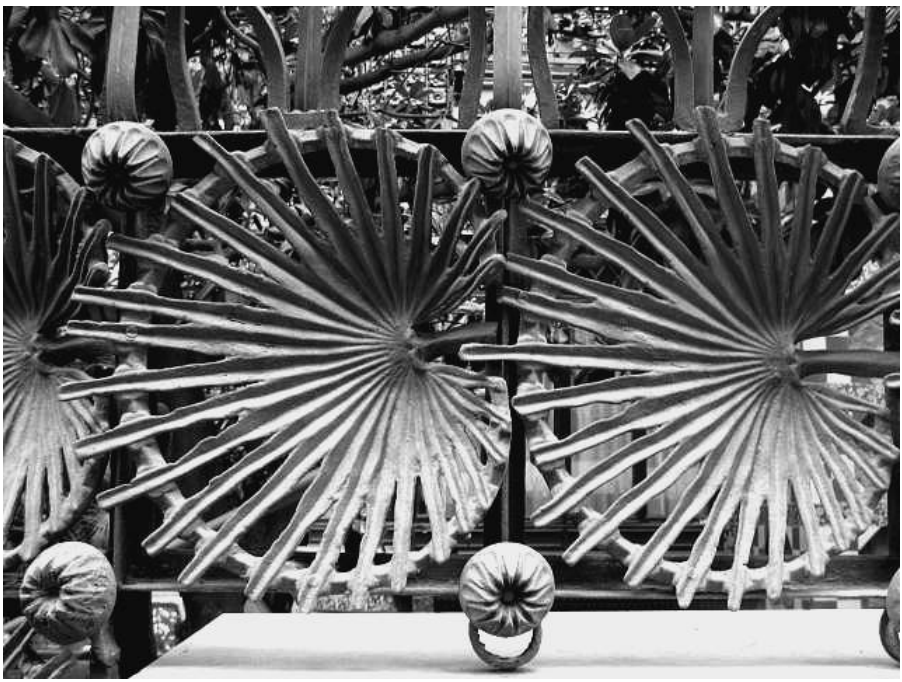
Балкон дома Висенс

Как известно, дом Висенс подвергался многочисленным перестройкам. А потому судить сегодня о масштабах авторского замысла не приходится. Но и сейчас дом Висенс признан одним из красивейших сооружений Барселоны.

Каждая архитектурная деталь, созданная Гауди, имела значение. Так, когда-то от улицы Каролинас здание дома Висенс было отделено глухой кирпичной стеной. Ограждение полностью закрывало нижнюю часть дома, отчего тот казался грандиознее и

значительнее по размерам, чем это было на самом деле.

Массивная стена вместе с решеткой ворот, сделанной в виде пальмовых листьев, создавала необычайно яркий контраст. Следует заметить, что решетка была выполнена близким другом архитектора, скульптором Льоренсом Матамала-и-Пиньолем (1856–1925). В настоящее время решетка утеряна, а потому контраст, воплощенный когда-то мастером, утрачен.



Элементы ограды дома Висенс

Самые значительные изменения были проведены в саду дома Висенс. Так, например, Антонио Гауди, следуя своему проекту, распорядился создать на юго-западной стороне участка каскад, который состоял из параболической арки-грота, увенчанной монументальным портиком. Нужно сказать о том, что декоративный каскад и здание дома составляли единое целое как с точки зрения стиля композиции, так и с точки зрения масштабности задуманного произведения.

Спустя некоторое время владельцем дома Висенс стал другой человек. С разрешения Гауди архитектор Хуан де Мартинес по заказу нового хозяина провел частичную реконструкцию дома и сада. Однако общий стиль и дух архитектуры, созданные Гауди, все же удалось сохранить.

Наиболее существенным изменениям подвергся

декоративный каскад, после реконструкции утративший грот и ставший подобием обычной триумфальной арки, словно предназначавшейся для того, чтобы соединить старый и новый садовые участки.

Изменениям подвергся и интерьер дома. По проекту Гауди на первом этаже была установлена парадная лестница. Ее заменил огромных размеров зал. Была изменена также и конструкция галереи, которая по первоначальному проекту, представленному Гауди, довольно сильно выдавалась в сад.

Искусствоведы говорят о том, что наибольшей эстетической ценностью обладал фонтан, установленный в центральной части упомянутой выше галереи. Его конструкцию составляли мраморная раковина, выполненная в стиле ренессанс, и большая чаша, сделанная в форме эллипса и собранная из тонких железных прутьев. Попадая из раковины в чашу и проходя между прутьями, вода переливалась всеми цветами радуги, образуя поистине чудесное зрелище.

В 1925 году, уже после завершения работ по реконструкции, муниципальный совет Барселоны объявил здание дома Висенс лучшей постройкой года. Таким образом, первое официальное признание пришло к архитектору только спустя 37 лет после начала самостоятельной работы.

В дальнейшем, в 1940-е и 1960-е годы, прилегавшие к дому Висенс садовые участки были проданы, а само здание оказалось со всех сторон окруженным высотными жилыми домами. Однако ни это, ни реконструкция галереи и витражей, находившихся внутри здания, не могли снизить эстетической ценности дома Висенс, который стал настоящим памятником архитектурного искусства конца XIX века.

Эль Каприччио

Проект знаменитого коттеджа, получившего название Эль Каприччио (в переводе с испанского «каприз»), был создан Антонио Гауди по заказу владельца крупных плантаций на Кубе Максимо Диаса де Кихано. Сам мастер не принимал участия в возведении здания дома. Вместо него на строительной площадке присутствовал также выпускник Провинциальной школы архитектуры Кристобал Касканте.

По плану площадь здания была равна 15 × 36 м. Для его возведения был подготовлен участок, площадь которого составляла 0,3 га. А разместили коттедж Эль Каприччио у самого подножия небольшого холма так, чтобы главный фасад здания был обращен на север.

Компановка внутренних помещений Эль Каприччио, по существу, повторяла планировку дома Висенс. Так, подсобные помещения и кухня были расположены в подвале, гостиные комнаты и спальня – в бельэтаже, а комнаты служебного назначения – в мансарде.

Эль Каприччио

Несмотря на то что оба здания схожи по внутренней

компоновке, структура Эль Каприччио оказалась несколько сложнее композиции дома Висенс. Сложность структуры коттеджа заключается прежде всего в том, что архитектор попытался соединить в трех уровнях кардинально разные планы этажей. При этом мастер совместил их в вертикальном направлении с помощью двух стволов винтовых лестниц.

Необходимо заметить, что мотив вертикального стержня, поддерживавшего сооружение, впервые появился в творчестве Гауди именно во время создания коттеджа Эль Каприччио. Позднее принцип винтовой, уходящей вверх линии будет развит мастером и использован самостоятельно (без какой-либо связи с рельефом) во многих его произведениях.

До сих пор ведутся споры по вопросу о том, что послужило причиной рождения столь экстравагантного названия постройки. Местные жители говорят, что оно появилось вследствие обычной прихоти знатного и богатого человека построить дом, который не был бы похож на все остальные. Но вполне вероятно, что название коттедж получил из-за своей оригинальной конструкции и архитектуры.

Как бы то ни было на самом деле, но отрицать оригинальность и неповторимость замысла архитектора невозможно. Многие современные искусствоведы в связи с упоминанием Эль Каприччио часто говорят о его многоуровневой парадоксальности.

Необходимо заметить, что коттедж Эль Каприччио является воплощением зарождающейся в то время в искусстве эпохи модернизма. Равно как и в других произведениях, выдержанных в стиле модерн, внешнее убранство коттеджа является своеобразной маской, скрывающей внутреннюю структуру.

Так, на самом деле коттедж Эль Каприччио составляли три этажа. Но при взгляде с улицы со стороны портика казалось, что в доме только один этаж. Необычный портик, заканчивавшийся столь же необычной башней, не позволяет зрителю даже подумать о том, что внутренняя структура здания и расположение помещений подчинены жесткой логике и стремлению создать максимально комфортабельное жилище.

Таким образом, возникающий при сочетании разнородных на первый взгляд деталей структурный диссонанс воспринимается скорее как некое логическое, нежели спонтанное и хаотичное, решение, как стремление воплотить замысел автора, понять который можно, лишь внимательно ознакомившись с сооружением со всех его сторон: и с внешней, и с внутренней.

Нужно сказать, что использование приема коллажа и придание архитектурным деталям определенного символического

значения идет в творчестве Гауди от литературного символизма. Известно, что среди его представителей наибольшую симпатию у Гауди вызывало творчество поэта и эстета Пабло Мила-и-Фонтаналса (1810–1883).

Памятник А. Гауди в парке Эль Каприччио

Таким образом, имя клиента, Максимо Диаса де Кихано несомненно, должно было вызвать в сознании архитектора некоторые литературные ассоциации. Как известно, Кихано –

настоящая фамилия известного по всему миру героя Сервантеса, Рыцаря печального образа, Дон Кихота Ламанчского. Подобное утверждение ни в коей мере не является призывом искусствоведов к тому, чтобы зрители видели в архитектуре Эль Каприччио образ Дон Кихота из Ла-Манчи. Однако, сопоставив стиль здания, коллажный характер его архитектуры, можно провести некоторые образно-смысловые параллели с фигурой всем известного, на первый взгляд незадачливого, но внутренне цельного героя великого романа.

Как уже было сказано выше, при более внимательном рассмотрении архитектуры конструкция Эль Каприччио видится как завершенное и логически выстроенное сооружение. Полуподвал, который соединен с бельэтажем и мансардой посредством вертикальных винтовых лестниц, по существу, является самостоятельной частью постройки. Так, в помещение, предназначенное для размещения экипажей (впоследствии ставшее гаражом), можно попасть только по подъездной дороге, ведущей от главного фасада, а в кухонные помещения – через дверь, открывающуюся на задний двор и замаскированную перепадом выступающих деталей конструкции.

В бельэтаже архитектор отводит место просторному распределительному холлу. От вестибюля его отделяет криволинейная (по замыслу автора) массивная стена, толщина которой составляет не менее 120 см. В ней проделаны массивные двери и ниши для цветочниц.

Холл ведет в одну из спальных комнат, парадную гостиную, коридор, столовую и зал. О конструкции последнего следует сказать отдельно. Прежде всего необходимо заметить, что во время строительства Эль Каприччио Гауди впервые в своей практике применяет метод контраста высот. Так, зал по высоте превосходит все остальные помещения здания и занимает бельэтаж и мансарду. Таким образом со стороны фасада сохраняется вид двухэтажного строения: огромных размеров витраж, а над ним – три люкарны чердака.

Несмотря на то что Эль Каприччио имеет довольно простое внутреннее строение, у зрителей, попавших в дом, часто создается впечатление того, что они зашли в лабиринт, выбраться из которого будет довольно трудно. Например, двойные двери, установленные в распределительном холле, открывают выход на лестницу, в свою очередь, ведущую на балкон, который закреплен вокруг башни над входом в здание.

Примечательно, что, только миновав балкон, можно выйти к двери и попасть на винтовую лестницу, ведущую на верхнюю террасу башни. Террасу венчает навершие, поддерживаемое

тонкими железными колоннами и имеющее необычную для архитектурных сооружений того времени форму.

Судя по воспоминаниям современников, архитектор планировал установить над коньком кровли скульптурный гребень, сделанный из керамики и кованого железа и украшенный надписью с именем владельца постройки. Несмотря на небольшие размеры данной детали, ее отсутствие в конструкции здания в некоторой степени искажает авторский замысел.

Проведенная впоследствии реконструкция здания также привела к частичной утрате авторского стиля. Прежде всего, это касается изменения внешнего вида постройки. По проекту Гауди для отделки здания должна была использоваться зеленая глазурованная черепица. Во время реконструкции ее заменили листами асбоцемента.

Балкон коттеджа Эль Каприччио

Однако стоит заметить, что общая композиция Эль Каприччио не пострадала от многочисленных переделок. Более того, создается впечатление, будто Гауди создавал такое произведение архитектурного искусства, которое в дальнейшем, для будущих мастеров, стало бы своеобразной площадкой для проведения экспериментов с точки зрения не только архитектурной стилистики, но и строительных технологий.

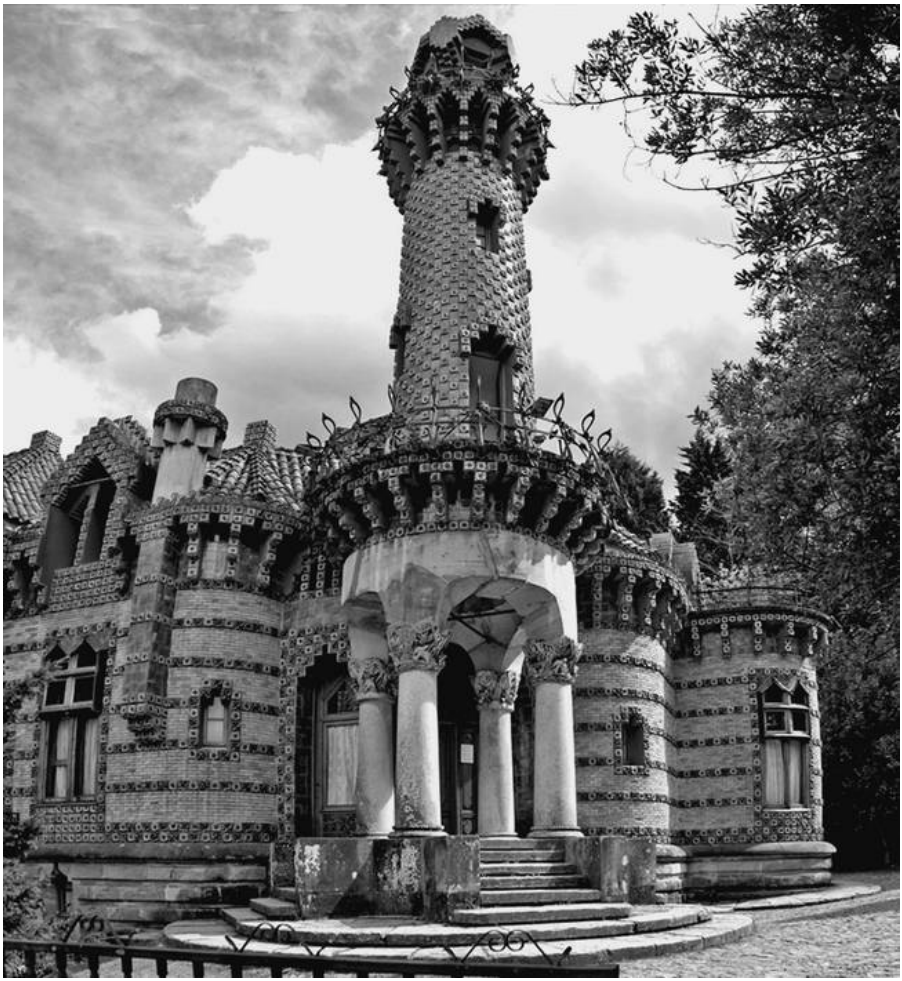
Особенный интерес в архитектуре Эль Каприччио представляет высокая башня с балконами и карнизом,

выполненными в стиле, близком к «мудехару», и оттого делающими конструкцию похожей на некоторые детали дома Висенс. Для облицовки башни Гауди использовал керамическую плитку и распорядился уложить ее таким образом, чтобы создать впечатление объемности рисунка, словно выступающего из плоскости башенной стены.

Если сравнивать Эль Каприччио и дом Висенс, то необходимо указать и на две детали, которые отличают данные сооружения. Это решетка ограды дома Висенс, выполненная в общем по отношению ко всей конструкции стиле, и ограждение Эль Каприччио, которое отличается свободным стилем, и потому кажется, что живет своей собственной жизнью и почти никак не связано с общей архитектурой коттеджа.

В отличие от близкого к «мудехару» стиля башни обрамление окон Эль Каприччио выполнено в присущей только испанскому мастеру манере свободного сочетания подчас совершенно разнородных деталей.

Эль Каприччио. Окно первого этажа



Башня Эль Каприччио

Очертания окон архитектор создает посредством соединения двух консольных выступов или с помощью так называемой ложной арки. В основу конструкции окон автор также кладет конфликт вертикальных и горизонтальных линий. Однако в данном случае конфликт не смягчен даже какими-либо переходными деталями или мотивами.

Две главные темы архитектурной композиции, горизонтальная и вертикальная, сталкиваются здесь напрямую. Тяжелый и массивный цоколь держит широкий слой кирпичной кладки и сравнительно узкие полосы керамической плитки. Горизонтальная линия еще более утяжелена за счет введения в композицию цветочно-лиственного мотива и закреплена лентой карниза, который обвивает и само здание жилого коттеджа, и башню.

Конфликт горизонтального и вертикального сохраняется

также и в стиле башни Эль Каприччио. Однако, говоря об архитектуре башни, следует упомянуть не только о внешнем конфликте ее стиля (отношение между архитектурой здания и башней), но и о внутреннем.

Так, стиль портика, установленного при входе, заметно отличается от архитектуры самой башни. Эти детали оказываются связанными друг с другом только через вертикально устремленные колонны. Карниз, словно разделяющий портик от башни, связывает башенную колонну с основным зданием коттеджа. Сам же карниз удерживается ступенчатыми «сталактитами» кирпичной кладки, которые повторяются в консоли верхней части башни.

Современные исследователи творчества Антонио Гауди говорят о том, что в архитектуре Эль Каприччио четко прослеживаются черты художественной манеры уже не новичка в архитектурном искусстве, а зрелого мастера. Среди подобных черт необходимо отметить конструкцию капителей колонн, которые словно бы вторят пальмовому мотиву решетки ограды дома Висенс, и фигурки голубей, ставшие своеобразными предвестниками зооморфных деталей, включенных в композицию парка Гуэль и храма Саграда Фамилиа. А отколотые камни, образующие портик, предвещают появление в творчестве испанского зодчего темы, полностью раскрывшейся только в архитектуре часовни колонии Гуэль и некоторых других более поздних сооружений.

Усадьба Гуэль

В 1883 году дон Эусебио Гуэль решил выкупить большую усадьбу, располагавшуюся недалеко от Барселоны. В 1897 году селение, в котором находилась усадьба, стало одним из районов города. На территории этой усадьбы Антонио Гауди и выстроил по заказу ее владельца ряд сооружений, в числе которых дом привратника, конюшня, манеж, ограждение и ворота, а также смотровые площадки. Исследователи ограничивают период строительства усадьбы 1884–1887 годами.

До нашего времени, к сожалению, не все постройки усадьбы сохранились в своем первозданном виде. После того как частное владение стало частью городка Барселонского университета, восстановление сооружений проводилось уже из фондов учебного заведения. Так, в 1977 году были реконструированы конюшни и манеж. В настоящее время в здании манежа располагается Институт изучения истории архитектуры и реставрации памятников кафедры Гауди.

Ворота с простой решеткой вскоре после завершения строительства были снесены. Их восстановили уже в начале XX века. Сейчас они больше напоминают арку, расположенную у входа в здание факультета фармакологии университета Барселоны. Вторые по времени создания ворота усадьбы Гуэль были сделаны уже из прессованного кирпича.

Однако, даже несмотря на многочисленные переработки, архитектура арки сохранила черты, присущие стилю испанского мастера. Среди прочих можно назвать следующие детали, демонстрирующие творческую манеру Гауди: ребристое навершие, имеющее сложную форму, верхний сегмент арки, сдвинутый вверх и раздвинувший контрфорсы, завершающиеся элементами, похожими на пинакли.

По плану Гауди над ограждающей стеной должны были устроить смотровую площадку. К сожалению, впоследствии ее снесли, и о ней напоминает единственный из сохранившихся фотографических снимков, сделанных в усадьбе Гуэль после завершения строительства сооружений. Данная фотография стены позволяет зрителям судить о работах, созданных Гауди, как о стилистически завершенных произведениях.

Действительно, архитектор выступает как истинный мастер сочетания разнообразных форм и красок. Произведение целиком строится на своеобразной игре истинных и декоративных арок, цветового контраста (в качестве примера могут служить используемые автором сочетания необлицованного кирпича и

белой и зеленой керамической плитки), свойственной для творческой манеры Гауди «биологичности» вводимых в композицию форм.

Особенный интерес в усадьбе Гуэль представляет подъездной путь, сооружения которого образуют самостоятельный по содержанию и стилю комплекс. Несомненно он является частью общей архитектурной композиции усадьбы. Но вместе с тем это и отдельное произведение искусства, также построенное на конфликте и состоящее (как и должно быть у Гауди) из сочетания несочетаемых частей (так называемые ворота Дракона, дом привратника и конюшня).

Архитектура усадьбы Гуэль примечательна тем, что при ее создании мастер последний раз в своем творчестве использует элементы искусства «мудехар». Среди последних можно указать такие: ложные арки, вход в которые закрыт рядами кирпичной кладки, резная штукатурка, подобно коврам украшающая стены построек, а также решетки, маскирующие окна.

Интерес для зрителя представляют и проявившиеся в архитектуре усадьбы Гуэль новые элементы художественного метода автора. Так, столовая, размещенная на первом этаже входного блока, представляет собой неправильный восьмиугольник. Подобная трактовка геометрической фигуры словно бы предвосхитила развившуюся в дальнейшем свободу используемых Гауди способов декоративно-пластического изображения. Кроме того, столовую венчает сферообразный перегородчатый купол, архитектура которого выдержана в уже упоминавшемся несколько раз стиле «мудехар». Над куполом высится деталь, по своей форме напоминающая гигантский фонарь и выполняющая роль навершия вентиляционной шахты.

Некоторые элементы стиля «фонаря» вентиляционного устройства напоминают детали Эль Каприччио, а другие предвосхищают развитие мотивов, используемых автором при создании таких построек, как дом Кальвет и дом Мила. К тому же для облицовки внешней поверхности «фонаря» архитектор применил колотую керамическую плитку, выложенную мозаикой. Такой прием в дальнейшем станет отличительной чертой авторского почерка Антонио Гауди.

Подобными куполами были увенчаны и комнаты, находившиеся в верхних этажах главной постройки. Над куполами таких помещений также устанавливались «фонари», завершавшие вентиляционные устройства. Они были отделаны с помощью колотой керамической плитки, уложенной мозаикой.

Подобный прием в отделке стен построек Антонио Гауди черпал из народной архитектуры: каталонские крестьяне с

незапамятных времен стремились к тому, чтобы украсить свои жилища, делая их тем самым неповторимыми. В творчестве испанского архитектора народные традиции приобретают несколько иное звучание и наполняются глубоким содержанием.

Наиболее примечательной постройкой в усадьбе Гуэль, по мнению современных искусствоведов, является здание конюшни. Оно располагается за воротами и остается одним из ярчайших примеров безграничной фантазии и изобретательности ее автора.

Чуть вытянутое здание-прямоугольник собрано из семи отдельных поперечных пролетов, которые разделены восемью безраспорными арками-параболами. Над ними располагаются небольшие параболические своды, выложенные из перегородчатого кирпича. Все эти детали настолько плотно соотнесены, что создается образ мощной монолитной конструкции. Между арками поставлены ясли для лошадей, в свою очередь, также перекрытые арками, выложенными из кирпича и отделанными белой керамической плиткой. Над ними располагаются слегка приплюснутые своды, на которые опираются продольные стены с проделанными в них оконными проемами, вырезанными в форме трапеций.

На крышу конюшни можно подняться, воспользовавшись каменной лесенкой, стиль которой был заимствован из работ Виолле-ле-Дюка. Оттуда видны параболические своды и ставший традиционным для произведений Гауди круговой обход. Вдоль линии карниза установлено ограждение, отделанное колотыми разноцветными изразцами.

Конюшня усадьбы Гуэль стала своеобразным гимном конструкциям, собранным из многочисленных арок и сводов. Необычный акцент в композиции сделан на помещении манежа, прилегающего к торцу здания конюшни. Квадратный по плану манеж венчает купол, имеющий вид сферы в своей нижней части и параболы – в верхней. Все сооружение завершает «фонарь» с окнами и маленький параболический спиралеобразный купол.

В трех углах купол манежа опирается на низко установленные паруса, имеющие форму конуса, а в четвертом – на сложную конструкцию ведущего в сад дверного проема, который составляют сплюснутые и выложенные из кирпича (поставленного на ребро) арки.

Карниз, опоясывающий манеж, является продолжением карниза здания конюшни и в одном из углов постройки лестницей спускается к земле, открывая при этом один из конических парусов, отделанный белой и голубой керамической плиткой. В этом месте установлена поилка для лошадей, вода в которую попадает, стекая с купола.

Архитектура усадьбы Гуэль стала своеобразным отражением стремления архитектора к соединению литературных мотивов с приемами каталонского народного зодчества. Так, выше уже упоминалось о том, что отделка внешних поверхностей построек с помощью колотой керамической плитки и составление из нее мозаичных орнаментов стали характерной чертой стиля Гауди.

Домик привратника в усадьбе Гуэль

Более того, особенное внимание испанского архитектора к народному творчеству выразилось даже в том, что народные мастера часто работали на строительных площадках под руководством Гауди. Так, например, для кладки стены одного из павильонов усадьбы Гуэль автор пригласил каменщиков из провинции Лерида (западная часть Каталонии). Эти мастера славились тем, что использовали свой тип кладки, получивший название «камень с пилястрами из кирпича». И в настоящее время его можно обнаружить в архитектуре ограждений, называемых в Лериде тапиерами.

Ворота несут не менее важную, чем павильоны, стилистическую и содержательную нагрузку в архитектурной композиции усадьбы Гуэль. Рисунок решетки ворот появился в 1885 году, и спустя некоторое время ее выковали в мастерской

Вальета и Пикера.

Одна из створок ворот навешена на железный стержень. Нижняя ее часть – это простая решетка, собранная из тонких стержней, украшенных металлическими пластинами и прикрепленными к ним выкованными бутонами роз. В верхней же части располагается фигура дракона, удерживаемого цепями.

Сделанный из железа рисунок тем не менее отличается изысканностью и одновременно конструктивностью. Так, тело дракона образуют волнистая железная ось и нервюры, к которым крепится проволочная сеть, а хвост и шею – круглые в сечении и закрученные в спирали железные прутья.

Композиция с драконом характеризуется повышенной динамичностью. Она лишена той отрешенности и горделивости, которые отличают геральдику. Дракон не является статичным образом: он жив и, рассвирепев, старается во что бы то ни стало освободиться от сковывающих его движения цепей.

Многие современные искусствоведы видят в образе дракона традиции средневековой и ренессансной культуры. Действительно, черты этих эпох в искусстве можно обнаружить в композиции ворот усадьбы Гуэль. Но вместе с тем это глубоко персональная, оригинальная работа, раскрывающая сущность творческих поисков и художественного метода автора.

Образ дракона был взят автором в качестве украшения решетки ворот не случайно. Дело в том, что заказчик, дон Эусебио Гуэль, был страстным поклонником античного искусства. А сам архитектор преклонялся перед искусством символическим. И то и другое без труда можно было соединить в некое целое, что и произошло во время создания проекта ворот для ограды усадьбы.

В памятниках античной литературы Испания нередко именуется Гесперией. В знаменитых мифах о Геракле можно отыскать сюжет о путешествии героя в сад гесперид, где росли золотые яблоки. А охранял тот сад свирепый дракон, сын Тифона и Эхидны. В другом античном мифе рассказывается о том, что провинившийся дракон был заколдован Герой и превращен в созвездие.

Во время сооружения ограды усадьбы Гуэль и решетки Антонио Гауди использовал оба приведенных выше сюжета. Ряд исследователей утверждают, что неслучайно фигура, изображающая дракона, обращена хвостом на север. Таким образом Полярная звезда соответствует тому месту на крыльях, где помещен железный шар с острыми шипами.

Строительство усадьбы Гуэль привлекло внимание испанцев к Гауди. Так, в мае 1885 года в барселонской газете «Эль Коррео

Каталан» появилась статья, посвященная архитектуре усадьбы и отдельно – воротам. Репортер писал о том, что это были «великолепные ворота из железа, спроектированные архитектором господином Гауди для сада в Сарриа, на которых изображен, в соответствии с легендой, дракон, охраняющий вход, расположенный в конце длинной дороги, ведущей в заколдованный сад».

Дворец Гуэль

После того как сооружение дворца Гуэль было полностью завершено, мастер Хуан Оньос прикрепил к фасаду здания герб Каталонии, выкованный по проекту Гауди из железа. По поводу украшения постройки геральдическим знаком испанской провинции следует сказать отдельно.

Дело в том, что хотя Каталония считалась провинцией Испании, по существу, она была и остается отдельной самостоятельной страной, имеющей свои давние языковые (в Каталонии до сих пор основным языком считается каталонский) и культурные устои, а также многовековую традицию борьбы за права на самостоятельность и автономию.

Расцвет творчества Антонио Гауди пришелся на период очередного обострения каталонского конфликта. Политическая ситуация, сложившаяся в Испании в первой трети XX века, привела к объединению свободомыслящих каталонцев в небольшие идеолого-художественные организации, в которые входили представители самых разных общественных кругов: писатели, живописцы, архитекторы, государственные деятели и другие.

Искусство Испании представляет собой неразделимый монолит, спаянный из византийской, мавританской и норманнской традиций. Несмотря на то что творчество Антонио Гауди глубоко индивидуально, его произведения в большей степени, чем работы каких-либо других авторов – представителей эпохи модернизма, перекликаются и отражают культурное наследие определенной местности. Для испанского мастера таким местом стала родная ему Каталония. А потому решение поместить герб Каталонии в композицию дворца Гуэль не было для Гауди случайным или спонтанным. В этом акте нужно видеть не только патриотизм человека, горячо любящего родину, но и стремление отдать дань народу, сумевшему взрастить на своей земле мощную национальную культуру.

Дворец Гуэль

Современники испанского архитектора говорили о том, что герб Каталонии, находившийся на здании дворца Гуэль, был воспринят высокопоставленными гостями, прибывшими из Мадрида и Кастилии, чтобы увидеть чудо архитектуры начала XX века, как своеобразный провокационный шаг со стороны испанского мастера.

Рассказывают, будто в первый день после завершения строительства здания мимо дворца шел неизвестный. Увидев

величественную постройку, он остановился и воскликнул: «Какая странная и необычная вещь!» Слышавший эти слова Гуэль тогда сказал: «Теперь он мне нравится больше».

Вероятно, даже сам заказчик, дон Эусебио Гуэль, нередко задумывался над тем, насколько оправданной является творческая свобода автора сооружения.

На самом деле дворец Гуэль стал в то время самой необычной постройкой в городе. Необходимо заметить, что еще во время его сооружения среди местных жителей ходили самые разные слухи и легенды, повествовавшие о тех или иных загадочных случаях, якобы происходивших во время строительства то с самим мастером, то с рабочими, то с заказчиком. А автор одной из публикаций сравнивал возведение дворца Гуэль с сооружением Вавилонской башни, а саму постройку назвал Вавилонским дворцом.

Слух о том, что Антонио Гауди работает над созданием «великолепного дворца», достаточно быстро разнесся по всей Барселоне. Нужно сказать, что само слово «дворец», примененное по отношению к сооружению, представлявшему собой небольшое по размерам здание, можно рассматривать как своеобразную характеристику работы и творческого метода испанского мастера.

Для возведения дворца дон Эусебио Гуэль приобрел участок довольно скромных по тем временам размеров. Его площадь не превышала 18 × 22 м. Именно там и появилось сооружение, архитектура которого отличалась таким насыщенным содержанием и красотой, что слово «дворец» оказалось единственно верным для того, чтобы точно описать его.

Проект нового дома был подписан Гауди в 1886 году, после нескольких месяцев работы над эскизами. К сожалению, ни один из эскизов дворца Гуэль не сохранился до наших дней, поскольку все папки с рисунками архитектора были утрачены вместе с архивом. Удалось сохранить только несколько чертежей, долгое время находившихся в муниципалитете Барселоны.

Официально периодом строительства дворца Гуэль считаются 1886–1888 годы. Однако на самом деле последние работы по отделке постройки были завершены только в 1890 году. Тем не менее фронтон дома украшает надпись: «1888». Это свидетельствует только о том, что Гауди, верный своим принципам, и после завершения строительства вносил некоторые изменения в архитектуру уже готового дома.

Дворец Гуэль стал необычным сооружением не только для архитектуры города, но и для определенного периода творчества самого мастера. Так, если в предыдущих его работах можно выявить черты, связывающие их с направлением «мудехар», то

дом Гуэль явился своеобразным воплощением так называемой неоготики (хотя и с привлечением элементов авторского стиля).

Присутствуют в архитектуре здания и традиции эпохи Ренессанс. Так, следуя принципам создания ренессансного палаццо, автор располагает постройку вокруг внутреннего двора. Однако сам двор при этом начинается на уровне бельэтажа и увенчан куполом.

При взгляде снаружи прямолинейная архитектура дворца кажется несколько суховатой. На самом деле за подобной ясностью фасадов скрывается сложная структура компоновки внутренних помещений. Мистицизм и некоторая загадочность здания дворца Гуэль открываются для зрителя и при взгляде на главный фасад, выходящий на узкую улицу. Кроме того, при рассмотрении дома с близкого расстояния кажется, будто здание лишено башенной части, заметить которую можно только издали, когда не видны плоские стены фасада.

По существу, архитектура дворца Гуэль, равно как и любое другое произведение Антонио Гауди, отличается ярко выраженным эклектизмом. Сильно выдающийся вперед плоский эркер и высокие въездные арки являются деталями, заимствованными мастером из ренессансного палаццо. Витые решетки, подчеркивающие вертикальные линии первого этажа, и выполненные в готическом стиле детали, составляющие эркер, свидетельствуют о близости стиля здания к венецианской архитектуре.

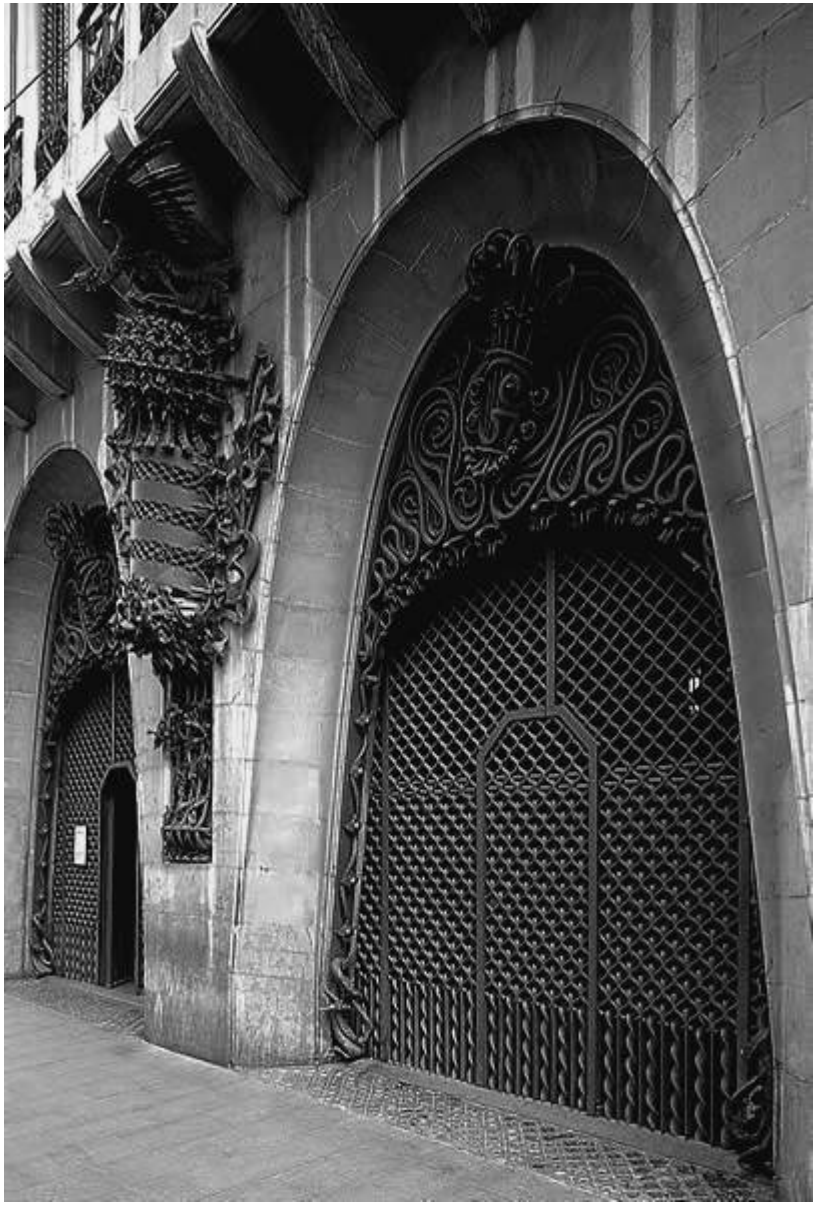
В мягком по характеру рисунке решетки, установленной в верхней части каждой арки, можно проследить черты искусства эпохи модерна. Но железный герб Каталонии, выдержанный в желтом и красном тонах, напоминает дракона усадьбы Гуэль и является характерной чертой оригинального стиля автора.

Как уже было замечено выше, в архитектуре здания дворца Гуэль собраны черты нескольких направлений. Однако говорить о том, что это чистой воды эклектика, все же неверно, поскольку творческие устремления и стиль самого автора выражены в произведениях Гауди чрезвычайно ярко и мощно.

Творчество испанского мастера не терпит какого бы то ни было формального подхода. Вероятнее всего, именно вследствие этого его работы на протяжении довольно долгого времени воспринимались как нечто второстепенное и преходящее в истории мирового архитектурного искусства.

Однако продолжим путешествие по дворцу Гуэль. Огромные въездные арки ведут в помещение, предназначенное для экипажей, а по тротуару можно попасть к парадной лестнице, поднимающейся к вестибюлю, от которого начинается другая

лестница, направляющаяся к бельэтажу.



Ворота дворца Гуэль

Ворота, установленные при входе в помещение для экипажей, расположены так, что не препятствуют свободному въезду экипажей и автомобилей. Помещение для экипажей соединено с находящейся в подвале конюшней посредством спирального пандуса. Подвал дома перекрыт небольшими сводами, поддерживаемыми столбами с грибообразными капителями, одни

из которых имеют круглое, а другие – квадратное сечение.

Нужно сказать о том, что во многом характер архитектуры дворца Гуэль определили малые размеры участка. Так, архитектор оказался лишен возможности использовать в композиции свой излюбленный прием – устройство вокруг постройки глубокого рва-приямка. Именно поэтому столь значительную роль в конструкции здания мастер отвел вентиляционным шахтам, которые расположены во всех помещениях дома и высятся, подобно гигантским шпилям, над его крышей.

Вестибюль антресольного этажа выходит в большой зал, расположенный прямо по лестнице, и два смежных зала, один из которых посредством параболической арки ведет к главному холлу, имеющему гигантские размеры и являющемуся центральным коммуникационным узлом внутренних помещений дворца. Действительно, любого зрителя могут удивить только размеры холла: при площади 9 × 9 м высота его потолков достигает 17,5 м.

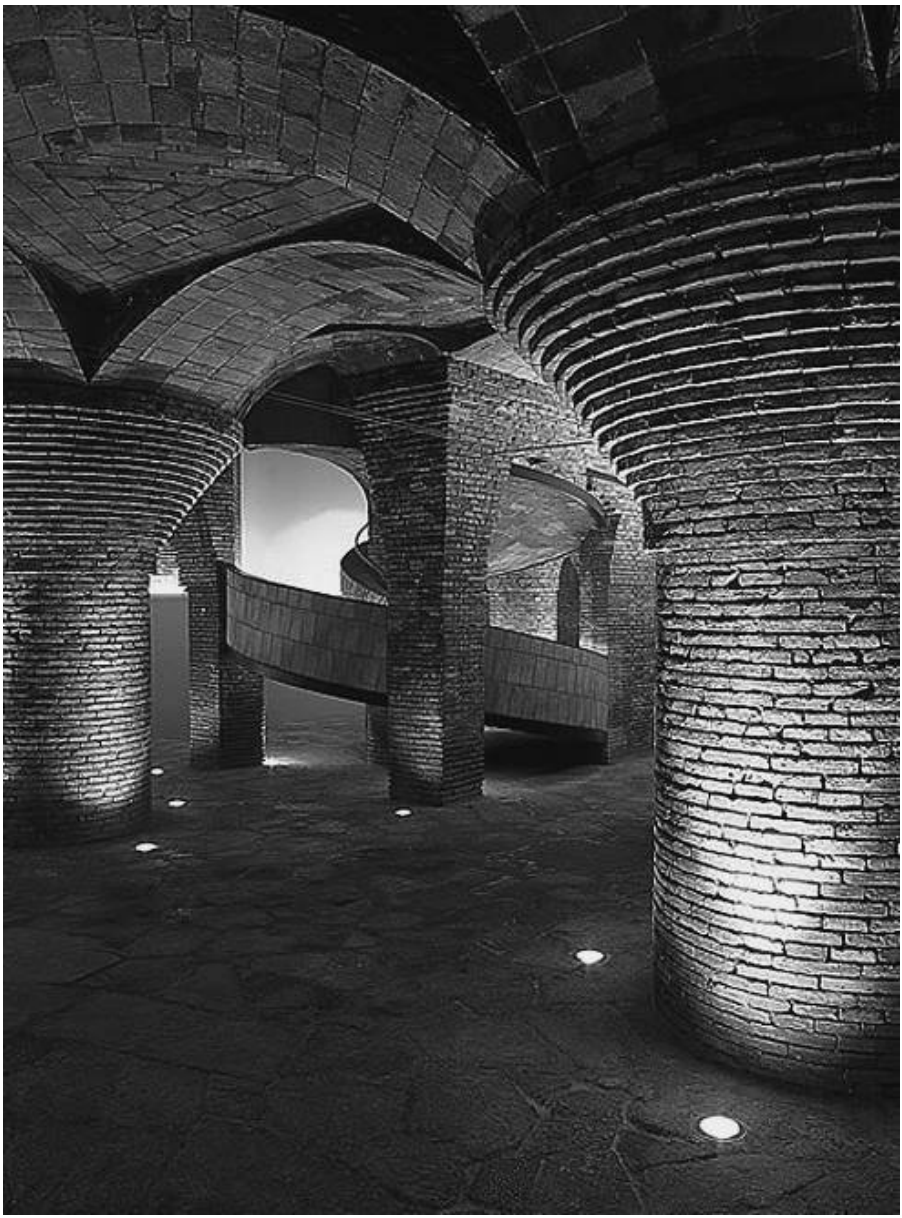
Гостиная дворца Гуэль

В вертикальном направлении холл связан с парадным залом собраний с антресолями, несколькими галереями, поддерживаемыми специальными кронштейнами, сделанными из камня и металла, а также с балконами, ограждение которых выполнено из перекрученных железных прутьев.

Над уровнем балконов, от углов центрального холла к его центру по диагональным линиям располагаются сделанные из камня кронштейны, являющиеся основанием для четырех параболических арок, образующих ниши, сквозь которые в

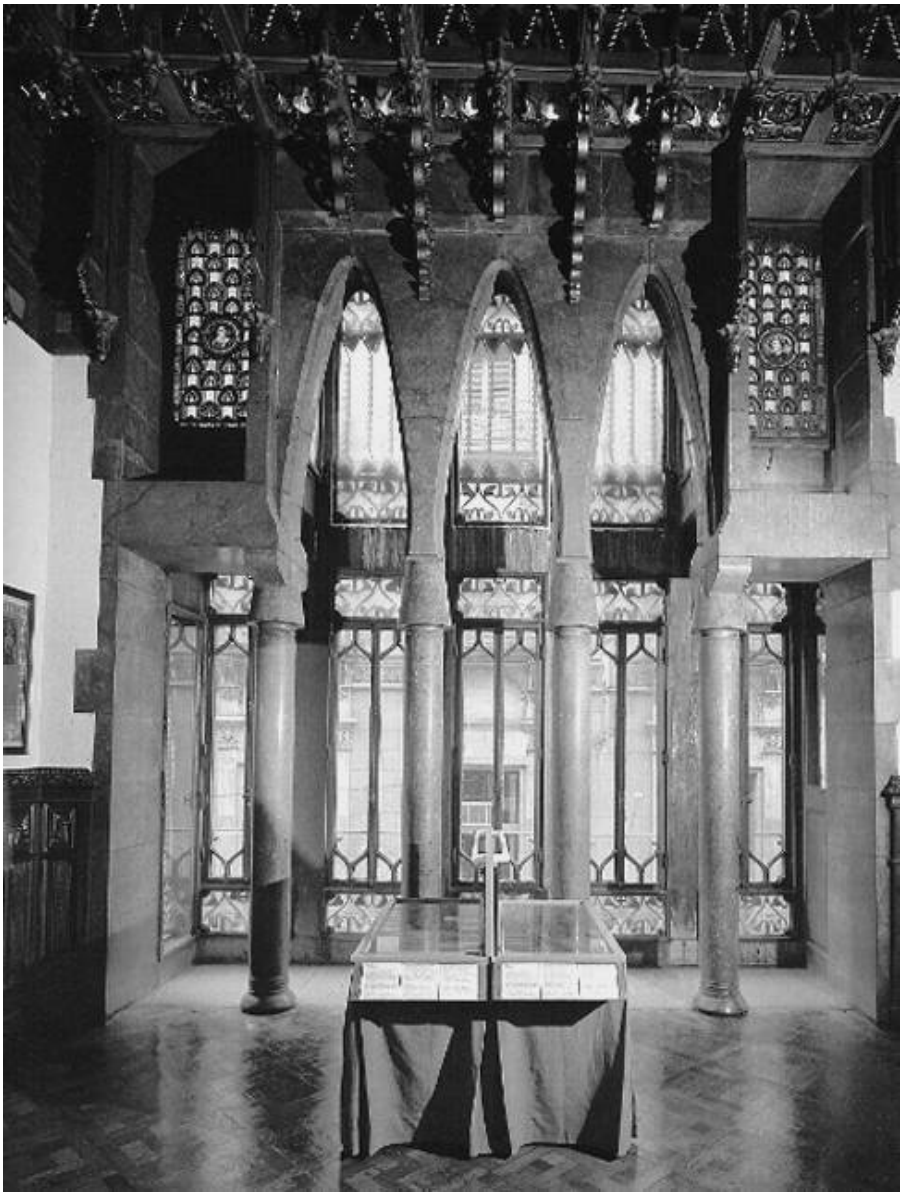
помещение проходит свет. Данные арки представляют собой сечение конусообразного шпиля, венчающего внутренний купол параболического профиля, составленного из каменных плиток, имеющих форму шестиугольника.

На внешней стороне конуса располагаются люкарны, сквозь которые дневной свет поступает в центральное отверстие, расположенное на внутреннем куполе, и маленькие отворы, в солнечную погоду сверкающие подобно звездам.



В конюшне дворца Гуэль

Оба указанных элемента заимствованы автором из Ренессанса. Однако архитектор берет черты какого-либо стиля не в чистом виде, а трактует их, дополняя собственным взглядом на архитектуру. Так, например, особенный интерес в конструкции здания дворца Гуэль представляет небольшое помещение, находящееся внутри конуса, выйти к которому можно только с плоской крыши. Там был установлен мощный прожектор, свет от которого позволял создавать в вечерние часы иллюзию дневного освещения.



Закрытый балкон дворца Гуэль

Защитные «фонари» вентиляционных шахт и дымоходов (а их на кровле дворца Гуэль насчитывается восемнадцать) облицованы кирпичом, штукатуркой и колотой керамической плиткой. Внешняя же поверхность конуса отделана цветным гравием.

Конус завершается флюгером, который составляют три шара с острыми колючками-шипами и летучей мышью. Искусствоведы говорят о том, что в композиции Гауди флюгер является символом солнца. Летучая мышь уцепилась за увенчанный

ажурным греческим крестом диск, видимо, обозначающий в архитектуре луну. С плоской крыши дворца, миновав по крытой галерее квартал, можно попасть в старый дом дона Эусебио Гуэля.

Защитные «фонари» вентиляционных шахт и дымоходов дворца Гуэль

Нужно сказать, что расположение внутренних помещений здания не отличается оригинальностью. Гауди точно следует традиции: залы располагаются на бельэтаже, спальни – на втором, а служебные комнаты – на третьем этаже. Особенный интерес представляют конструкции таких помещений. Выше уже

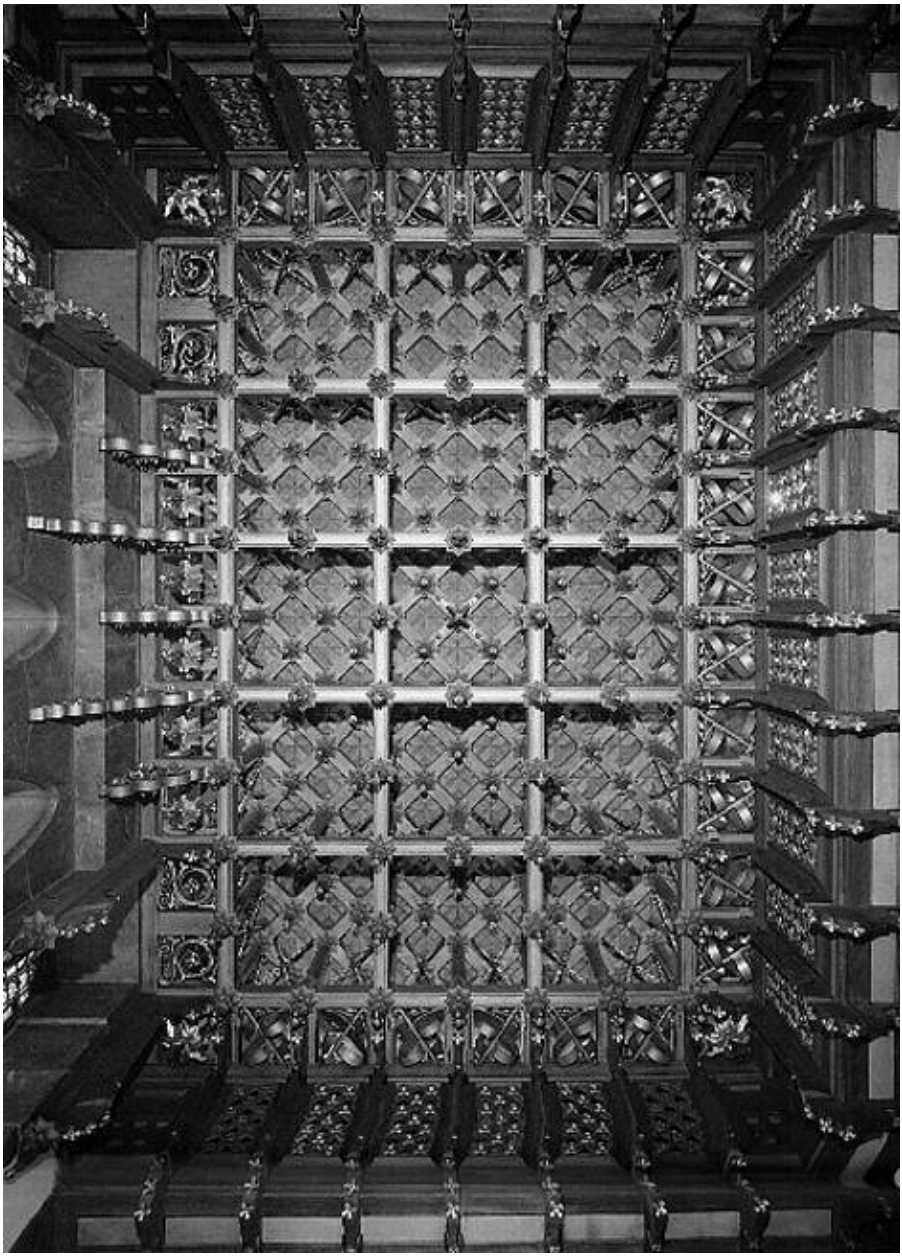
упоминалось об архитектуре центрального холла и грибообразных колоннах подвала.

Остается только добавить, что при создании дома Гауди использовал 127 колонн различной конструкции и назначения. При этом все они изготовлены из твердого известняка. А потому решение архитектора сделать их чрезвычайно тонкими многим казалось неоправданным риском.

Перекрытие нижнего этажа представляет собой плоские (византийские) своды, поддерживаемые стальными прогонами. Несущая основа антресолей имеет несколько иную конструкцию: пространство между близко уложенными друг к другу двутавровыми прогонами занимают плоские листы мраморных плит. Между этажами, там, где располагались рабочий кабинет и библиотека дона Эусебио Гуэля, стоит одинокая опора, укрепленная на перекрытии. На бельэтаже располагается небольшой проходной зал, где размещены пять гиперболических аркад, поддерживаемых четырьмя колоннами с капителями, сделанными в форме гиперболоида. В свою очередь, колонны поставлены на треугольные основы. А еще более короткие колонны несут перемычку дверей, которые ведут на террасу, располагающуюся на противоположной стороне фасада.

Особенный интерес в конструкциях внутренних помещений дворца Гуэль представляет потолок третьего зала бельэтажа. На первый взгляд создается впечатление, будто единственным его достоинством является декоративность. Однако это не так. Дело в том, что, по существу, потолок является достаточно сложной архитектурной конструкцией. Входящие в его структуру вертикально расположенные точеные стержни, выстроенные горизонтально прогоны и диагональные стержни, выполненные из крученого железа, покрытого позолотой, составляют решетку, выполняющую роль несущей конструкции.

Центральный купол дворца Гуэль



Потолок третьего зала бельэтажа дворца Гуэль

Подобный прием будет широко развит в архитектуре только спустя несколько десятилетий. Кроме того, необходимо заметить, что решетка-потолок была обнаружена мастерами лишь в 1975 году, во время проведения реставрации дворца Гуэль.

Не менее интересен с точки зрения использования автором новых конструктивных решений и третий этаж дворца, на котором располагаются служебные помещения. Потолок комнат

представляет собой железные балки, уложенные в виде гиперболического параболоида, который к тому же образует склоны крыши.

Две части служебных помещений соединены между собой посредством лестницы, прикрепленной к перекрытию с помощью крученых металлических стержней. А фонарь, подающий свет в дополнительную зону подсобных помещений, установлен на тонкой арке, имеющей вид параболы. Таким образом, по мере внимательного ознакомления с дворцом Гуэль его архитектура раскрывает зрителю все больше секретов, касающихся новаторства автора с точки зрения стиля постройки и поиска конструктивных решений отдельных ее деталей.

Нужно сказать, что уже представленный проект дворца Гуэль чрезвычайно заинтересовал муниципальные и государственные власти. Так, например, в один из дней строительную площадку почтил своим присутствием король Испании Умберто. А проводившаяся в 1894 году на месте возведения дворца экскурсия длилась… три часа!

В 1944 году здание дворца Гуэль было приобретено Депутатским советом Барселоны. В настоящее время в его стенах открыт Музей сценического искусства. В его холле располагаются бюсты Антонио Гауди и дона Эусебио Гуэля, автора и заказчика. Мебель, когда-то находившаяся в доме и принадлежавшая хозяевам, в настоящее время экспонируется в Музее Гауди, что в парке Гуэль.

Епископский дворец в Асторге

Епископский дворец в Асторге был возведен Антонио Гауди в период с 1887 по 1893 год. Основной причиной, по которой архитектора пригласили в Асторг, было то обстоятельство, что прелатом, отправившимся туда, стал земляк зодчего, каталонец Хуан Баптиста Грау-и-Вальеспинос (1832–1893).

Переписка между Гауди и прелатом велась на протяжении двух лет. За это время мастер представил несколько проектов здания епископского дворца. Наконец одобренный прелатом эскиз был отправлен на резолюцию в министерство юстиции и Королевскую академию изящных искусств Сан-Фернандо, находящуюся в Мадриде.

В ответ из академии пришло письмо с просьбой внести в проект ряд изменений. Антонио Гауди переделал проект и вновь отправил его в Мадрид. Однако в повторном письме академики просили автора изменить некоторые детали сооружения.

Таким образом Гауди удалось прибыть к месту строительства только весной 1889 года. Тогда, осмотрев местность, архитектор изменил в проекте дворца несколько существенных деталей.

Даже после смерти прелата Грау Гауди не смог начать работу из-за возникших сложностей. А в ноябре 1893 года он и вовсе отказался продолжать строительство здания. Завершить возведение дворца в Асторге удалось в 1909 году зодчему Рикардо Гарсиа Гарета.

Средневековый облик дворца в Асторге

Парадный вход во дворец

Дворец епископа и примыкающий к нему собор

Скульптуры в садике у дворца епископа

Архитектура дворца выдержана в неоготическом стиле. Это

подтверждает план, имеющий вид греческого креста, и крепостной характер архитектуры постройки. И лишь некоторые детали дают зрителю понять, что авторство принадлежит знаменитому испанскому мастеру. Среди таких элементов можно назвать ров-приямок, устроенный вдоль всей линии периметра здания, что способствует хорошему доступу света и воздуха внутрь подвальных помещений; использование в конструкции подвала круглых и квадратных в сечении опор; хорошую освещенность холла по всей его площади.

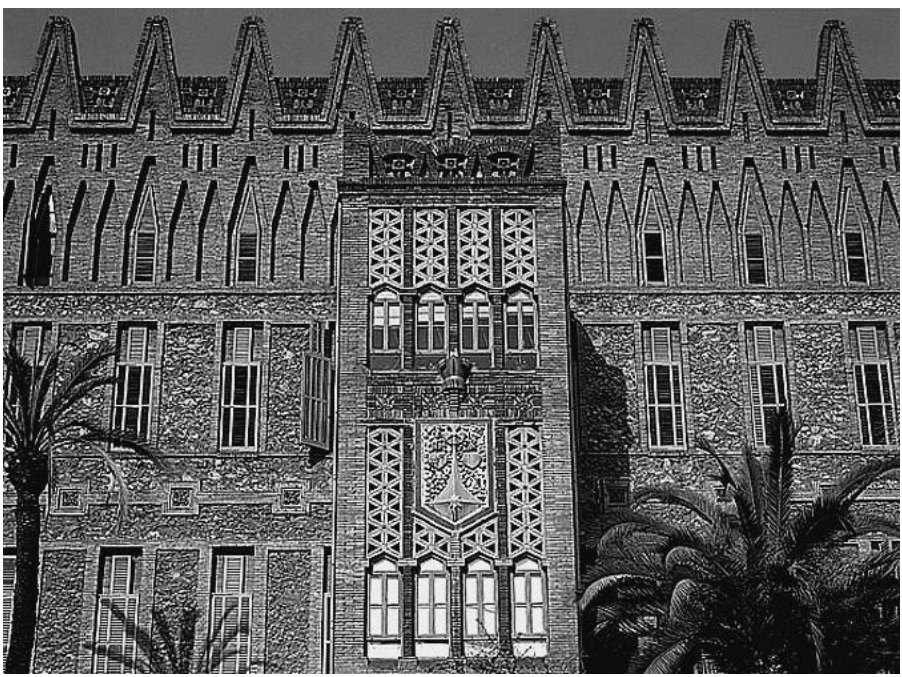
Особенный интерес в архитектуре здания представляет оригинальная и необычная конструкция главного входа. Это квадратный в плане, составленный из двух контрфорсов и трех арок входной портик, заканчивающийся маленькой террасой с круглой балюстрадой.

Строительство дворца в Асторге было остановлено в 1902 году. Автор путеводителя провинции Леон, где и находится Асторг, говорит о том, что епископский дворец является «лучшим в Испании неоготическим зданием».

Терезианский колледж

Здание колледжа, в котором должны были обучаться монахини ордена Святой Терезы, было заложено в 1888 году. Автор первого проекта здания колледжа остался неизвестен. Спустя год возведение его продолжил Антонио Гауди.

Мастер внес ряд изменений в архитектуру фасада здания, стиль которой заслуживает особенного внимания. Коллегио Терезиано заметно отличается от всех предыдущих работ зодчего строгостью и прямолинейностью форм.



Фасад Терезианского колледжа

Окна первого этажа автор расположил в пространстве, образованном кирпичными параболическими арками. В одном стиле с ними выполнены устремленные вверх фальшивые проемы аттика. Стиль же окон второго этажа можно охарактеризовать как нейтральный. В углах постройки, начиная с третьего этажа, закреплены по два кронштейна, которые на стыках образуют угол, используемый для крепления витой кирпичной колонны, увенчанной рельефным гербом кармелиток. Он выполнен по скульптурному проекту Гауди и изображает гору Кармель, центральную часть которой украшает звезда, а сверху находится

крест. С обеих сторон креста располагаются символические изображения сердец Марии и Терезы. Над колонной размещены пинакли [19] со скульптурным крестом, ветви которого показывают разные стороны света.

Вход в колледж представляет собой выстроенный вдоль линии оси фасада портик, украшенный ложной параболической аркой и кованой решеткой. Стиль решетки создает заметный контраст с массивом кирпичной кладки, окружающей ее.

Анфилада Терезианского колледжа

Окно колледжа

Особенный интерес в здании Терезианского колледжа представляет конструкция внутренних помещений. Пронизанный светом двор-коридор тянется вдоль всего уровня второго этажа постройки. Его поддерживают параболические арки, установленные на первом этаже.

По обеим сторонам двора-коридора располагаются дополнительные коридоры, образованные близко располагающимися друг к другу параболическими арками, сделанными из малоформатного прессованного кирпича, отделанного белым алебастром. Ту же конструкцию мастер использует и в стилевом решении архитектуры третьего этажа.

Необходимо заметить, что во время осмотра коридора Коллегио Терезиано изнутри создается впечатление, будто световой поток заливает все внутреннее помещение. Действительно, автор стремился к тому, чтобы создать такое конструктивное решение, при котором свет будет струиться сверху вниз, пронизывая здание насквозь, начиная с третьего этажа. Здание Терезианского колледжа интересно еще и тем, что в его архитектуре впервые появляются черты, присущие творчеству зрелого мастера. Среди них необходимо назвать прежде всего кирпичную колонну, установленную в самом, казалось бы, неожиданном месте – прачечной, находящейся на первом этаже.

Эта колонна является одним из самых динамичных элементов в композиции Коллегио Терезиано. Выложенные ступенями по спирали кирпичи словно оживляют столбы-колонны, наделенные значительно большим динамизмом, чем знаменитые колонны венецианских палаццо.

Дом Ботинес

В 1892 году было завершено строительство знаменитого дома Ботинес, возведенного по проекту Гауди. Заказчиками являлись жившие в Леоне каталонские коммерсанты. Обратиться к знаменитому архитектору магнатам посоветовал дон Эусебио Гуэль.

В 1950 году были найдены хранившиеся за скульптурой святого Георгия чертежи и документы, касавшиеся строительства дома Ботинес. Они были прикреплены к статуе с помощью короткого и толстого копья-дракона, по виду больше напоминавшего варана. Скульптурная группа была выполнена по рисунку близкого друга Гауди, скульптора Лоренцо Матамалы.

Судя по сведениям, содержавшимся в обнаруженных документах, возведение дома Ботинес началось 4 января 1892 года. А уже спустя 10 месяцев строительство здания было закончено. Столь короткий срок возведения дома Ботинес был определен прежде всего тем обстоятельством, что Гауди в то время не мог лично присутствовать на строительной площадке, поскольку параллельно занимался осуществлением проекта епископского дворца в Асторге. А потому для конструкции дома использовались уже готовые блоки, изготовленные на заводе по заказу каталонских коммерсантов.

В Каталонии фирмой «Игнасио Доминас» были сделаны также стальные колонны, украсившие в дальнейшем первый этаж дома Ботинес, а декоративные потолки изготовила компания «Братья Вилла». Металлическая ограда, ограждения лестниц и грузовой лифт были сделаны мастерами фирмы «Неслер, Равидара и К°».

Как уже было замечено выше, строительство дома Ботинес велось Гауди параллельно с возведением епископского дворца в Асторге. Возможно, именно поэтому в архитектуре дома прослеживаются стилистические черты дворца. Среди них можно отметить следующие: строгие линии фасада, очертания которых усилены размещенными по углам башнями, украшенными острыми шпилями; монументальный вход; ров-приямок, необходимый для дополнительного освещения и вентилирования большого подвала.

Угловая башня дома Ботинес

Дом Ботинес стал первой постройкой доходного дома, авторство которого принадлежит Антонио Гауди. Назначение здания определило и его конструктивную функциональность. Так, жилые комнаты владельцев расположены на бельэтаже, а еще

восемь квартир находятся на третьем и четвертом этажах.

Характерные черты художественной манеры испанского мастера проявляются ярче при осмотре постройки со стороны северного угла здания. Шпиль, украшающий угловую башенку, составлен из двух расположенных одна над другой частей и завершается флюгером. Наиболее красноречиво почерк Гауди доказывают соединения опорного конуса и арок, расположенных в немного опущенном и удаленном вглубь углу постройки.

Особенный интерес в постройке дома Ботинес представляет четырехскатная крыша, собранная из листов серого шифера и установленная под большим углом наклона. Необходимо заметить, что мастер использовал кровлю подобной конструкции единственный раз, и только в проекте описываемого здания.

Скульптурная группа «Св. Георгий, поражающий змея»

Как известно, в Леоне снегопады не являются редким явлением природы. Эту особенность климата Гауди также использовал в созданной им конструкции. По всему периметру дома Ботинес вдоль линий трех первых этажей установлены широкие полки, на которых зимой задерживается снег, придавая зданию особую привлекательность и живописность.

Как уже было не раз замечено выше, в процессе творчества Антонио Гауди любил экспериментировать в области конструкции и отделки построек. Дом Ботинес стал также своего рода площадкой для проведения архитектурных экспериментов.

Среди стилистических нововведений, разработанных Гауди, необходимо отметить, прежде всего, размещенные на первом этаже здания литые колонны и колонны подвального помещения, построенные на сочетании кирпичной кладки и литого железа.

Необходимо сказать о том, что наружные стены дома Ботинес, по существу, являются главным несущим элементом конструкции. Колонны каркаса принимают на себя всю тяжесть здания. Над вторым этажом на колоннах укреплены стальные балки и перегородки, уложенные в один кирпич. Подобное конструктивное решение стало новаторским не только для творчества Гауди, но и для архитектуры в целом. Подобная конструкция широко использовалась при строительстве домов только в середине 1950-х годов.

В 1931 году дом Ботинес был выкуплен городской сберегательной кассой Леона. В 1950-е годы руководители кассы вынесли решение провести реконструкцию первого этажа здания. В результате были облицованы мраморной плиткой опоры и изменены лестницы (лестницы, сделанные по проекту Гауди, в настоящее время хранятся в музее парка Гуэль).

Дом Кальвет

Строительство знаменитого дома Кальвет велось в Барселоне в период с 1898 по 1900 год. Здание было возведено по заказу фабрикантов и размещено в одном из кварталов Барселоны, находящемся рядом с монашеским колледжем. И по сей день тот район испанского города называют не иначе как кварталом фабрикантов. Строительство дома началось сразу же после подписания Гауди проекта постройки.

В настоящее время весь первый этаж дома Кальвет занимают конторские помещения, в подвале размещается склад, предназначенный для хранения готовых тканей, а на оставшихся четырех этажах находятся жилые квартиры.

На первый взгляд может показаться, будто дом Кальвет ничем не примечателен и похож на десятки других зданий, созданных в псевдобарочном стиле. Однако при более внимательном и детальном рассмотрении фасада дома становится ясно, что его архитектура неповторима и оригинальна.

Дом Кальвет

Самостоятельное значение в архитектурной композиции несут арки и помещенные между ними пилястры, расположенные на уровне первого этажа и по форме напоминающие текстильные бобины. При сооружении входа в дом Кальвет Гауди решил отойти от монументальных средств, которые он использовал при возведении дома Ботинес. Входная арка выделена в описываемой композиции низко расположенными верхними линиями, закругленным треугольным эркером и держащим его

кронштейном, выполненным в скульптурном ключе.

Кронштейн у входа в дом Кальвет представляет собой изображение стройного кипариса, издавна считавшегося в Каталонии символом гостеприимства. Ствол дерева словно бы упирается в огромную букву С, являющуюся начальной буквой имени хозяина дома.

В архитектуре дома Кальвет Гауди остался верен себе. Простые на первый взгляд линии наделены у автора особенным значением и, собранные вместе, составляют целостную картину. Так, мягкие линии треугольных и четырехугольных балконов, сочетаясь с околами рустовки стены, создают сложный силуэт архитектурной композиции.

Необходимо заметить, что линии построения фасада хорошо видны только на чертеже-проекте. При осмотре постройки создается впечатление хаотичного нагромождения и асимметричности элементов и деталей.

Первый этаж дома Кальвет

Балконы дома Кальвет

Верхние этажи дома Кальвет венчает корона, которую образуют плавные линии простой циклоиды. Три ее нижние точки акцентируют скульптуры, изображающие великомучеников, будто бы остановившихся на отдых под сенью широких пальмовых листьев. Последние являются не только элементом декора, но и выполняют функцию своеобразного ограждения плоской крыши.

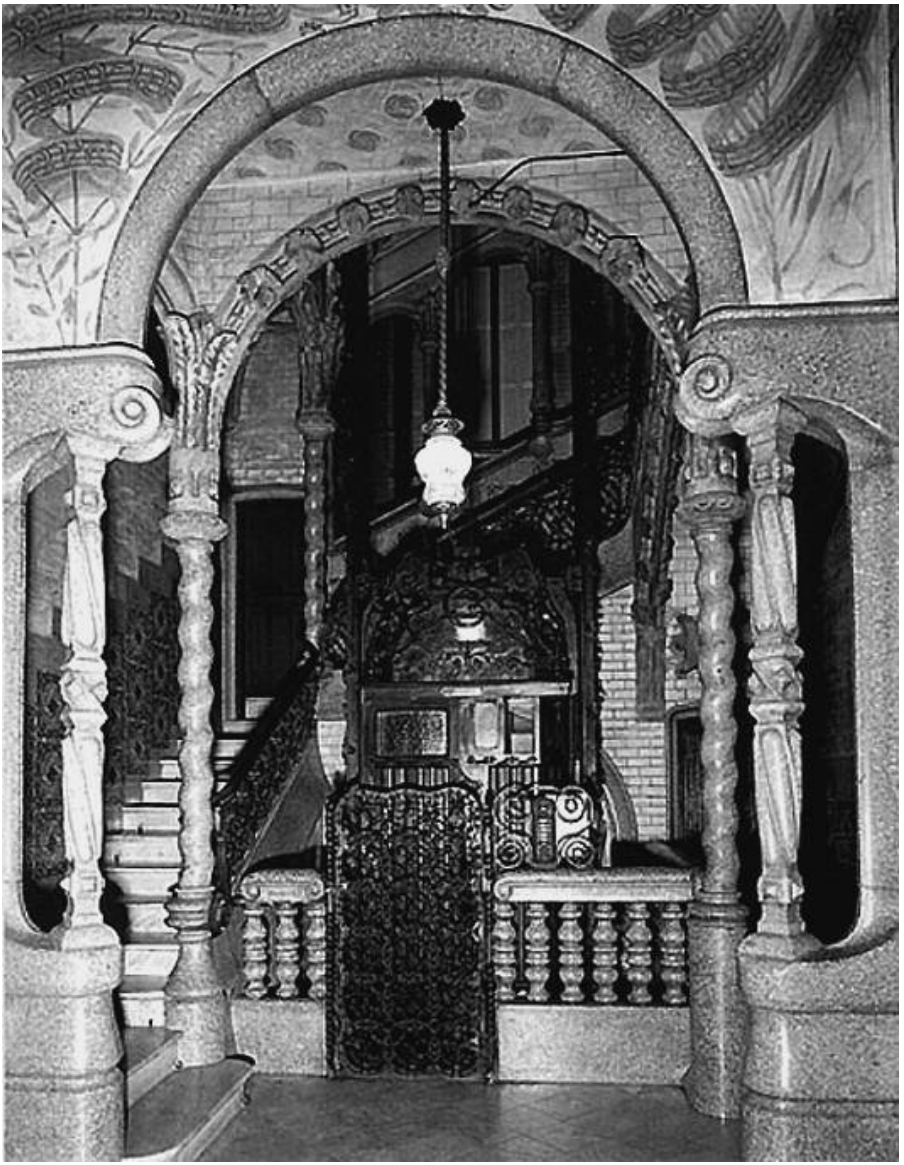
Две верхние точки короны завершены крестами с размещенными под ними надписями, свидетельствующими о дате

возведения постройки. Маленькие фронтоны, выполненные в стиле барокко, украшены гербовидными балконами, несущими кронштейны, с помощью которых можно поднимать мебель на верхние жилые этажи. Отдушины круглой формы, проделанные над простенками между верхними окнами, выполняют роль вентиляционных устройств, подающих воздух в технический полуэтаж, находящийся между верхним этажом здания и кровлей.

Архитекторы, работавшие в одно время с Гауди, основное внимание уделяли отделке фасада зданий. Задняя же стена построек, как правило, не отличалась живописностью и оригинальностью. В отличие от других зданий того времени дом Кальвет имеет заднюю стену, конструктивно и стилистически оформленную. Эркеры, выстроенные по голландскому типу по всей высоте здания, сочетаются с конструкцией лоджий, рельефные линии которых призваны сохранить симметрию архитектурной композиции.

Изящный характер придает постройке мостик, протянувшийся от задней двери вестибюля к террасе и пересекающий приямок, выполняющий роль вентиляционного устройства подвального помещения. На террасе установлены выполненные в стиле барокко цветочницы, имеющие необычную для архитектурных элементов того времени форму, соответствующую линиям деталей интерьера вестибюля и лестницы.

Необходимо отметить тот факт, что Гауди занимался не только проектированием стен дома Кальвет. Ему также принадлежит авторство и элементов декора внутренних помещений. Среди них можно назвать разработку рисунка полов, плоских потолков и обоев для отделки внутренних помещений здания. По проектам самого архитектора была сделана также и мебель, которая ныне хранится в музее зодчего в парке Гуэль.



Вестибюль дома Кальвет

В подъезде дома Кальвет

Как и в двух предыдущих работах, в архитектуре дома Кальвет Гауди использует полюбившийся ему прием сквозного освещения внутренних помещений по всей высоте здания. Для этого он включает в композицию световой дворик, расположенный за лестницей. Размещение светового дворика позволило мастеру визуально почти вдвое расширить пространство внутренних помещений здания.

В световом дворике был устроен отвод от ручья, который протекал по участку хозяев. Гауди решил использовать и включить в композицию и его. Для этого берега ручейка были отделаны таким образом, чтобы отфильтрованная и охлажденная вода поступала к лестничному блоку, охлаждая его.

Колодец лестницы был выполнен в мавританском стиле. Внутри него установили лифт, выстроенный по проекту архитектора. По форме он напоминал клетку необычной формы, которую перекрывали не менее причудливые перегородки-своды, установленные на тонкие стволы витых колонн.

Наибольший интерес в конструкции здания представляют перекрытия, составляющие подвальное помещение и комнаты первого этажа. Стальные прогоны несут второстепенные металлические балки, поверх которых уложены железные листы,

соединенные между собой заклепками. При этом перед зрителем вся конструкция предстает в естественном, неотделанном виде.

Данная постройка, сооруженная Гауди, была отмечена современниками еще при жизни автора. Так, 20 июня 1899 года муниципальные власти Барселоны объявили дом Кальвет лучшим зданием года. Членами специально созданной комиссии был отмечен ряд интересных деталей постройки. Среди них можно отметить следующие.

Прежде всего, это ярко выраженный стиль здания и тщательная проработка всех его элементов. Кроме того, было отмечено соответствие постройки требованиям комфортабельности и функциональности, а также тот факт, что облицовочные материалы использовались автором «с целью украшения, а не подделки».

Мебель в доме Кальвет, изготовленная по рисункам А. Гауди

Комиссией муниципалитета были отмечены и другие достоинства стиля дома Кальвет. Среди прочих нужно отметить

конструкцию канализационной и вентиляционной систем, а также лестницы. Необычным для архитектуры того времени было и решение отделки потолков, сделанных из древесины, которая заменила штукатурку. В связи с этим необходимо сказать о том, что подобный способ декора был выбран автором неслучайно. Дело в том, что после завершения строительства и в период проведения отделочных работ в Барселоне проводилась забастовка штукатуров. А потому Гауди, решив не ждать момента завершения забастовки, вынужден был спешно отделать простенки между несущими балконами деревянными плитами, поверхность которых предварительно расписали цветами.

В период строительства дома Кальвет имя автора архитектурного сооружения стало необычайно популярным в Барселоне. Это время можно назвать пиком славы испанского мастера.

Крипта церкви Санта-Колома

В конце 1880-х годов дон Эусебио Гуэль решил построить поселок для рабочих ткацкой фабрики, которая начала свою работу в марте 1891 года. Тогда же был открыт и рабочий поселок с жилыми домами, поликлиникой, клубом, библиотекой и спортивным комплексом. Испанский поселок не мог долгое время существовать без церкви. К концу 1890-х годов население рабочего поселка, находившегося в усадьбе Санта-Колома Сервильо, значительно увеличилось, и старая часовня не могла уже вмещать всех желавших присутствовать на службе.

Тогда-то дон Эусебио Гуэль и решил обратиться к Антонио Гауди с просьбой составить проект большой приходской церкви, получившей название храм Святого Сердца.

Для возведения новой церкви Гауди выбрал открытое место на вершине горы, окруженной высокими соснами. Нужно заметить, что в проекте здания церкви колонии Гуэль отразилось формирование творческой манеры архитектора, его поиски в области создания совершенной конструкции и завершенной образной системы архитектурной композиции.

Еще зодчие XVIII столетия разработали и широко использовали при создании деталей, украшавших постройки, такой прием, как включение в композицию арки, представлявшей собой перевернутый контур свободно повисшей цепи. Подобные элементы мастера чаще всего применяли при создании разнообразных арочных и купольных комплексов.

Антонио Гауди в стремлении создать архитектурную композицию, конструкция которой была бы близка по своему совершенству и завершенности к самой природе, опирался в работе на такой принцип. Он полагал, что линии арки должны напоминать контур перевернутого напряженного многоугольника. При этом, по мнению мастера, первоначально форму арочного сооружения следовало изобразить на макете.

Для того чтобы получить арку требуемой формы, в точках будущего приложения сил Гауди закреплял цепь, а к ее концам привязывал две веревки. После этого к веревкам прикрепляли небольшие мешочки с грузом, вес которого должен был пропорционально соответствовать нагрузке. Тогда получались очертания арочной конструкции требуемой формы. Работая со сложным макетом, также можно было определить направление реакций по обеим сторонам арки и угол наклона для размещенных в конструкции опор с тем, чтобы в результате равномерно распределить нагрузку вдоль оси стены или колонны,

не используя при этом распоры.

Крипта колонии Гуэль

Неслучайно местом для строительства нового храма Гауди выбрал вершину холма. Именно там он планировал возвести навес, под которым возникало трехмерное изображение создаваемой им постройки. В работе над макетом церкви колонии Гуэль принимал также участие архитектор Франциско Беренгер, инженер Эдуардо Гоетц, скульптор Бельтран и каменщик Агустина Массипа. Все они пользовались чрезвычайным уважением и доверием автора. По свидетельствам современников, появляясь на строительной площадке, Гауди сначала смотрел, как идут строительные работы, а затем уже шел осматривать работу над макетом.

Нужно заметить, работа по возведению церкви в колонии Гуэль и ее макета была крайне трудной. Для того чтобы облегчить задачу строителей, на поверхность крыши навеса был нанесен чертеж будущей постройки. От него вверх шли стойки с прикрепленными к ним свисающими вниз цепями, к концам которых привязывали несколько сотен мешочков, начиненных мелкой дробью. Таким образом готовили своеобразный каркас будущего здания.

Для того чтобы наметить месторасположение той или иной детали постройки, Гауди наносил на листы тонкой полупрозрачной бумаги контурные линии элемента. Кроме того, по мере продвижения строительных работ приходилось менять

положение опор, а следовательно, и перевешивать прикрепленные к ним грузы, поскольку любое изменение равновесия могло привести к разрушению собранного макета.

После того как та или иная деталь или часть сооружения была завершена и автор выражал удовлетворение по поводу ее конструкции и внешнего вида, приступали к фотографированию, для чего разбирали стены возведенного ранее вспомогательного навеса. В дальнейшем работали гуашью и пастелью с использованием отпечатков, размеры которых составляли 50 × 60 см.

Наружный коридор крипты

В 1916 году работы по строительству церкви колонии Гуэль были прерваны, макет остался незавершенным. Однако он существовал на том же месте в течение более чем 20 лет.

Сооружение знаменитой крипты-часовни колонии Гуэль велось в период с 1903 по 1916 год. При этом в работе принимали участие всего лишь трое каменщиков и около десяти человек подсобных рабочих. Нужно заметить, что на всех строительных площадках Гауди указанное выше количество рабочих оставалось неизменным.

Возведение верхней части церкви колонии Гуэль так и не было начато. Судить о красоте и оригинальности замысла автора современный ценитель архитектурного искусства может только по сохранившимся до наших дней наброскам.

Помещая архитектурную композицию в природный ландшафт, автор заботился прежде всего о том, чтобы созданная его руками постройка хорошо вписывалась в окружающий лесистый пейзаж. Это было достигнуто оригинальным способом: здание ни с одной из сторон не обозревается целиком, его можно рассматривать только по отдельным частям. Действительно, отстроенные детали здания являются своеобразным отражением

растительного мира. Среди прочих элементов особенного внимания заслуживают верхняя часть крипты (хоры), почти упирающаяся в рельефные стволы опор, и портик, расположенный перед главным входом в церковь и выполняющий функцию опоры для главной лестницы, устремившейся ко входу в верхнюю церковь.

В плане церковь колонии Гуэль имеет овальную форму и размеры 25 × 63 м (без портика). В основе ее конструкции лежит полюбившаяся автору геометрическая фигура – гиперболический параболоид. Направляющие гипербол образуют наклонные в местах соединения различных плоскостей. Именно они несут нагрузку, передаваемую стенами верхней часовни.

Среди опор-наклонных, используемых архитектором в композиции, можно выделить основные (несущие) и дополнительные. Четыре центральные опоры-наклонные сделаны из сколов базальта, остальные представляют собой выложенные из кирпича конструкции, отделанные штукатуркой до линии, образованной от свешивающейся цепи.

Опоры несут арки, размещенные по диагоналям и сложенные из кирпича, поставленного на ребро. Им соответствуют плоские арки, поддерживающие пол верхней части церкви. Несколько арок, расположенных близко к наружной стене, раздваиваются в верхней части с тем, чтобы оконные проемы оставались открытыми.

Лестница, ведущая на хоры, выполнена в сложном барочном стиле. Ее ограждение настолько пластично и биоморфно, что заставляет зрителя забыть об имеющемся функциональном назначении данной детали.

В композиции трудно найти декоративный элемент, который не отвечал бы требованиям функциональности или содержательного наполнения образного строя. Так, например, мозаичная картина, выполненная из яркой разноцветной смальты и размещенная над входом в крипту, является символическим воплощением идеи единства доброты, справедливости, силы и уверенности.

Линию символической наполненности архитектурных образов словно бы продолжают сделанные из морских раковин и заключенные в металл чаши для святой воды, напоминающие об известном символе святой Марии. А навесы, обрамляющие окна-витражи, являются символом голубок (в переводе с испанского Колома означает «голубка»).

Портик, находящийся у главного входа в крипту колонии Гуэль, представляет собой завершенное самостоятельное произведение архитектурного искусства. Его обособленность

создана за счет расположенной в центре главной колонны и нескольких других, установленных вокруг нее по периметру площадки.

Достойным украшением портика церкви колонии Гуэль являются многочисленные арки, закрепленные на колоннах. Они разнонаправлены по биссектрисам гиперболических параболоидов. Направляющие этих параболоидов составляют выпуклые своды, которые сложены из кирпича.

Интерьер крипты колонии Гуэль

Характеризуя композицию крипты колонии Гуэль, можно говорить о том, что, с одной стороны, это чисто романтическое произведение, наполненное своим глубоким символическим смыслом. Но, с другой стороны, сооружение является некоей рациональной конструкцией, каждая деталь которой призвана выполнять свою функцию. В том случае если рассматривать крипту колонии Гуэль как рациональное произведение архитектурного искусства, то нужно говорить о том, что оно выполнено в стиле барокко, характеризующемся построением такой конструкции, в которой главная тема обрастает

множеством пышно украшенных дополнительных, каждая из которых, в свою очередь, самостоятельна и несет свое значение.

В произведении Гауди в качестве подобного дополнительного украшения выступает цвет. Так, нижняя часть постройки отделана оттенками коричневой краски, напоминающей окраску сосновой коры. Для этого автор использовал специальный обожженный кирпич с подплавленной поверхностью. Сходство окраски нижней части крипты с соснами еще более усилилось при включении в композицию осколков зеленой керамической плитки, по цвету напоминавшей малахитовую хвою.

Элементы внешнего оформления крипты колонии Гуэль

Наружная поверхность стен верхней части церкви колонии Гуэль должна была быть окрашена в яркие голубые, белые и золотисто-желтые тона и символизировать единение земного и небесного начал. А это, в свою очередь, связывало идею общей композиции с традиционными религиозными представлениями о дороге, ведущей к спасению.

Современные исследователи творчества Антонио Гауди часто характеризуют поэтику композиции крипты колонии Гуэль как максимально напряженную. Это подтверждается художественным анализом целого ряда включенных автором в архитектуру постройки нововведений. Их так много в композиции, что сменяющие друг друга поколения зодчих не перестают находить все новые и новые элементы, представляющие интерес не только

с точки зрения их конструктивного, но также и содержательного построения.

Бельесгуард

Возведение здания Бельесгуард осуществлялось в период с 1900 по 1916 год. На первый взгляд его конструкция может показаться чрезвычайно простой (тем более, если учитывать то обстоятельство, что строительство велось параллельно с работой над созданием церкви колонии Гуэль, храмом Саграда Фамилиа, парка Гуэль, дома Батло и Мила). Современники даже говорили о том, что это произведение является своеобразным шагом назад на пути мастера к совершенным и прекрасным архитектурным формам.

Действительно, внешний вид постройки кажется простым и незамысловатым. А стиль здания можно определить как причудливую смесь неоготики и «мудехара», сближавшую данную постройку с такими сооружениями Гауди, как коттедж Эль Каприччио и дом Висенс. На самом деле автор, выстраивая подобную композицию, пытается разрешить для себя поставленную задачу, соединить в единое целое мертвую архитектурную конструкцию и окружающий ее живой пейзаж.

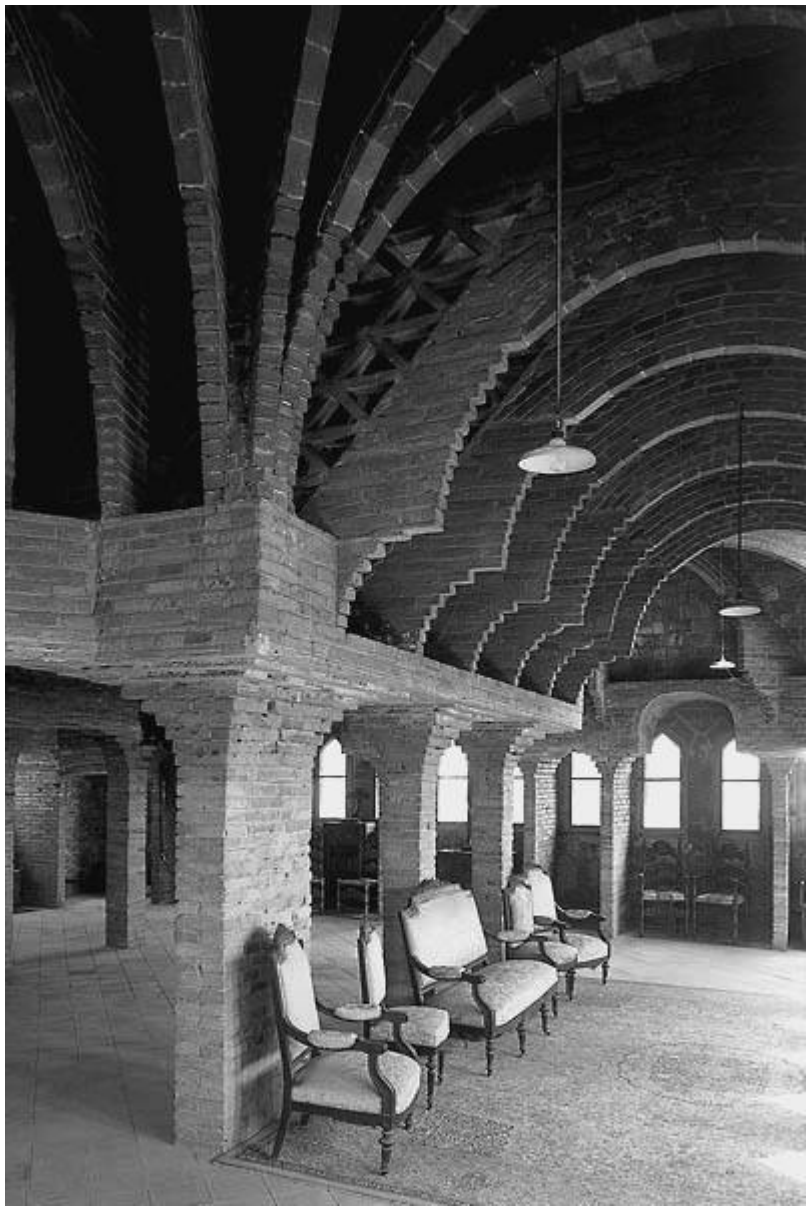
В плане Бельесгуард имеет форму квадрата, сторона которого не превышает 15 м. Диагональные линии этого квадрата располагаются таким образом, что позволяют автору свободно варьировать световым потоком и создавать разнообразные световые эффекты в зависимости от времени суток.

Главный фасад здания обращен на юго-запад, а к его западному углу приделан выступ, в котором размещается вестибюль с лестницей. Подобное расположение фасада не было случайной находкой автора. Подтверждением тому служит украшающая цветной витраж лестницы дома восьмиконечная звезда. По мнению исследователей, она является символом Венеры, видимой в летнее время года на западной стороне небосклона.

Все здание, кажется, подчинено устремленности ввысь. Довольно низкое в плане сооружение было завышено с тем, чтобы подготовить появление острого шпиля. Все части здания были намеренно завышены автором: высота полуподвала составляет 3 м, первого этажа – 5 м, второго чердака – 5 м, бельэтажа – 6 м и первого чердака – 4,5 м. Таким образом, все сооружение поднимается над уровнем земли на 33 м, что позволило автору создать произведение, полностью завершенное в вертикальном направлении.

По вертикали же вытянуты и контурные линии оконных проемов. В трехлопастном окне движение вверх создано за счет

тонких прутьев решетки. Линии окон лоджий чердака повторены в зубцах, являющихся ограждением плоской крыши. Зал мансарды ограничен сводом-перегородкой, имеющей готический профиль: двойные окна мансард обращены в стороны света и усиливают динамизм общей композиции.



Интерьер Бельесгуарда

Особенного внимания в конструкции Бельесгуарда заслуживает спроектированная Гауди сложная система переходов,

пронизывающих кровлю. Ее обвивает проходящая по спирали лестница, ведущая с крыши на самую высокую точку чердака, увенчанную небольшой террасой и огражденной высокими железными зубцами, сквозь которые открывается чудесный вид на горы и Барселону.

Как уже было сказано выше, конструкция здания Бельесгуард чрезвычайно проста. Однако в композицию включено несколько необычных элементов, придающих постройке уникальный характер.

В качестве примера можно привести конструкцию полуподвального помещения. Основу ее составляют круглые в сечении опоры с капителями, выполненными в византийском стиле, своды-перегородки и маленькие сводики над ними. Над всем этим поднимаются стены и столбы, несущие помещения первого этажа. Новым для Гауди стало использование в качестве поддержки для арок металлических растяжек, сделанных из позолоченных крученых прутьев.

Столь же интересна и конструкция чердака. Ее основание образуют восемь опор, увенчанных грибовидными капителями, составленными из кирпича, выложенного с выносом. Над ними устроены арки, каждая вторая из которых держится на тонкой и плоской на первый взгляд балке, установленной между опорами. На самом деле мастер использовал не плоские, а многослойные, изготовленные из дерева щиты. Поверх них выложены кирпичи так, что секции деревянного щита являются своеобразным продолжением грибовидных капителей.

Щит поддерживают также несколько ложных арок, в средних плоскостях которых для облегчения массы конструкции проделаны отверстия. Арки служат поддержкой для пола чердака, повторяя конструкцию, уже использовавшуюся мастером при создании церкви колонии Гуэль.

Среди элементов отделки Бельесгуарда следует отметить каменную мозаику, изготовленную в специальных гипсовых формах. Это дало автору возможность использовать детали мозаики для отделки косяков, перемычек дверных и оконных проемов, крученых колонн аттика, а также водосточных труб.

Окно Бельесгуарда

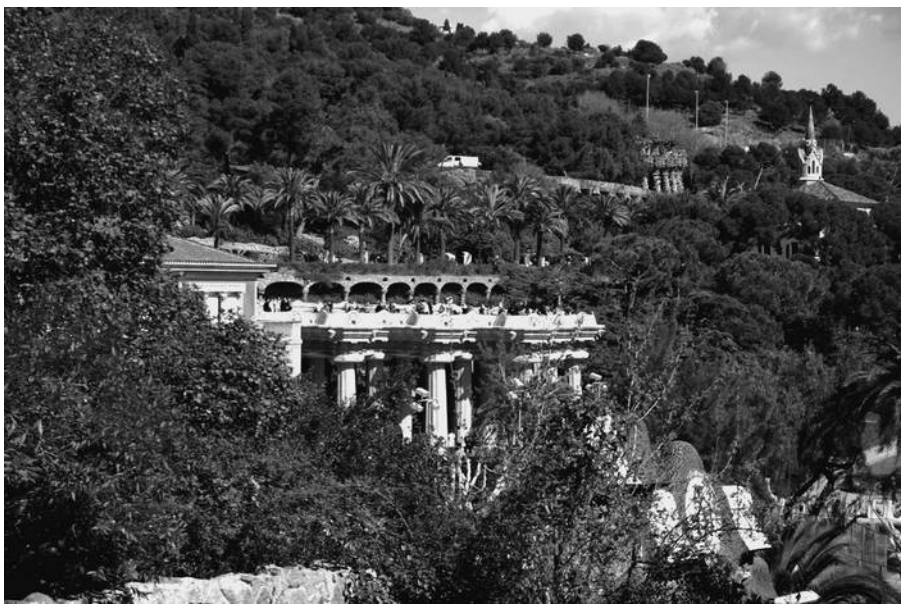
Лестница в Бельесгуарде

Антонио Гауди лично присутствовал на строительной площадке дома Бельесгуард до тех пор, пока шли основные стадии сооружения постройки. В дальнейшем работой по окончательной отделке здания руководил его помощник Доминго Сугранъес. Под его руководством были выстроены скамьи, решетки, домик привратника и (по эскизу Гауди) небольшое сооружение для водяного насоса, по форме походившего на огромного дракона, спину которого украшал гребень,

составленный из сколотых камней.

Парк Гуэль

Время создания Антонио Гауди парка Гуэль – 1900–1914 годы. Несколько раз побывав в Англии, дон Эусебио Гуэль решил выстроить свой собственный город-сад. Для этого на склоне горы (в то время самая высокая точка Барселоны) им был приобретен земельный участок, площадь которого достигала 15 га. В плане участок имел форму неправильного семиугольника, граничившего с горной речкой и дорогой Сан-Северо, протянувшейся по трассе древнеримской военной дороги. С юго-западной стороны участок сильно понижался. При этом разница между уровнями отдельных частей достигала 60 м.



Панорама парка Гуэль

В строительстве парка принимало участие около 60 рабочих. Во время разговора с Гауди дон Эусебио Гуэль оговорился, что площадь застраиваемых участков не должна превышать 1200–1400 м^2. Таким образом, общая площадь участков, отводимых под застройку, составляла 16 % от всей площади участка. При этом размещать сооружения от дороги можно было на расстоянии, равном их высоте. А высота ограждений соседних построек не должна была превышать 80 см.

Нужно сказать, что Гуэль позаботился о том, чтобы создать необходимые условия для ведения строительства и возведения

максимально комфортабельных и функциональных построек. Так, все они впоследствии были оборудованы водопроводной, канализационной и электропроводящей системами.

В плане парка Гуэль было предусмотрено также сооружение здания для привратника, рынка, театра и часовни. Была в маленьком городке и своя главная площадь. На территории парка не должно было быть клиники, ресторанов, кафе, гостиниц и фабрик – словом, всего того, что могло бы доставить неудобства соседям. Во время застройки не разрешалось также вырубать большие деревья.

В застройке парка Гуэль особенный интерес представляет тот факт, что Гауди свел к минимуму срезку и перемещение грунта. Причем это было сделано не столько в целях экономии, сколько ради того, чтобы сохранить в первозданном виде растительность.

Для прокладки дорог и подъездных путей требовалось выровнять поверхность участка. Однако для урегулирования уклонов Гауди использовал прием сооружения системы виадуков, поддерживаемых прочными колоннами. Таким образом, разница в уклонах между отдельными участками пешеходных дорог не превышала 12 %, а подъездных путей – 6 %.

Осуществление проекта парка Гуэль было начато довольно быстрыми темпами. Уже в 1902 году на территории парка появилось ограждение с семью воротами, домиком привратника, большое количество виадуков и так называемый дорический храм, который планировалось использовать в качестве помещения для торговли.

Вход в парк Гуэль

В 1903 году по распоряжению дона Эусебио Гуэля строительство парка было приостановлено. Тогда на приготовленных к застройке участках оставались лишь глыбы, с помощью которых были помечены центры будущих сооружений. Таким образом, из 60 запланированных проектов осуществленными оказались лишь два: домик привратника, впоследствии приобретенный самим автором, и дом, в котором жил заказчик.

Парк Гуэль стал настоящим произведением архитектурного искусства. В начале XX века его можно было считать культурным центром Барселоны, жизнь которого началась с открытия на его территории в октябре 1906 года первого съезда, посвященного каталонскому языку.

Знаменитая волнистая скамья была сооружена в парке Гуэль в период с 1907 по 1910 год. А небольшие по объему отделочные работы проводились вплоть до 1914 года. В 1922 году парк был приобретен муниципалитетом Барселоны и вскоре назван памятником архитектурного искусства начала XX столетия.

Каждое из сооружений, находящихся на территории парка Гуэль, представляет собой конструктивно и стилистически завершенное произведение, а потому заслуживает пристального внимания. С этой точки зрения интересны и главный вход в парк, и храм, украшенный каскадом, и бесконечная скамья с волнистой спинкой, и дорога протяженностью в 3 км.

Наиболее значительными по размерам постройками являются два павильона, расположенных у входа в парк. Один предназначен для размещения привратника, а во втором находятся зал ожидания (для гостей), туалетные комнаты, кабинет с телефоном и несколько контор.

В доме привратника, площадь которого составляет 14,8 × 7,6 м, предусмотрено два этажа (один – для служебных помещений, другой – для жилых комнат) и высокий чердак. В стиле конструкций фасадов и внутренних помещений павильона довольно легко узнать почерк Гауди. В центральной части вестибюля размещены две колонны, над которыми высятся параболические арки. Три отдельные секции, разделяющие первый этаж, образуют высокие поперечные балки.

На втором этаже дома привратника располагаются спальные комнаты. Там также имеется перекрытие, составленное из балок, которые сделаны из армированного кирпича и арматуры переменного сечения, своды низкие. Чердачное помещение также перегорожено несколькими высокими сводами.

В целом композиция имеет форму куба, которая создает контраст по отношению к парному павильону входной группы. Вместе с тем все линии, составляющие строение, автор располагает так, что создается впечатление общей устремленности композиции вверх по вертикали.

Среди элементов, призванных подчеркнуть стремление вверх постройки, можно выделить винтовую лестницу, ведущую на смотровую площадку и обвивающую центральную многоярусную башню.

Всю композицию здания дома привратника венчает навершие, по внешнему виду напоминающее колокол сложной формы. Его несут круглые арки, центральные части которых приходятся на углы вписанного в окружность двадцатиугольника.

Нижняя часть постройки отделана необлицованным камнем, отчего все строение кажется несколько тяжеловатым, будто придавленным к земле. Некоторую легкость и свежесть композиции придают элементы отделки окон, навершия и зубцов, поверхность которых украшена мозаичным четким рисунком, сложенным из колотых изразцов.

Слева от главного входа в парк Гуэль располагается служебный павильон, архитектура которого несет значительно большую в сравнении с домом привратника содержательную и стилистическую нагрузку в образном строе общей композиции. Вертикаль башни высотой 30 м не является только простым украшением постройки, а выполняет также функцию вентиляционной башни.

Вокруг высокой башни располагаются все остальные элементы конструкции: комнаты двух этажей и небольшие помещения хозяйственного назначения. От террасы, находящейся над нижним залом, поднимается лестница, устремленная внутрь полого гиперболоида, образующего помещение вентиляционной шахты, стены которой отделаны сложноволнистым рельефным рисунком. Ветви скульптурного креста, венчающего вентиляционную башню, обращены, как всегда у Гауди, в стороны.

В плане площадь служебного павильона составляет 12,6 × 6,6 м, что несколько меньше площади павильона привратника. Однако по высоте служебное здание превосходит привратницкую. Однако вместе они составляют самый сложный и оригинальный по конструкции входной комплекс, ставший настоящей жемчужиной мировой архитектуры.

Крест, венчающий башню служебного помещения, является своеобразным повторением темы креста, расположенного на доме привратника, и мозаичных медальонов, украшенных надписью «Парк Гуэль». Соединительным звеном двух частей композиции входного комплекса стала и едва улавливаемая связь между окраской обрамления привратницкой и яркими пятнами служебного здания, а также использование прямых линий в архитектуре первого сооружения и их продолжение в окружностях и дугах второго.

За комплексом входных павильонов обнаруживается открытая площадка, заканчивающаяся лестницей, которая устремлена вверх к так называемому дорическому храму. Его планировалось использовать в качестве торгового павильона. Лестница, отделанная керамической плиткой, поднимаясь вверх, раздвигает подпорные стены храма. В них встроены два грота, один из которых использовался в качестве складского помещения, а второй, укрытый параболическим сводом, – для размещения экипажей. Зубцы, украшающие подпорные стены, повторяют мотив зубчатого декора ограждения террасы служебного домика, установленного при входе в парк Гуэль.

Пространства, образованные двумя ветвями лестницы, на различных уровнях оформлены по-разному. В нижних ярусах в качестве украшения используются искусственные сталактиты, поставленные в низкой чаше. Над площадкой поверх второго марша лестницы помещен диск со змеиной головой, скопированной с герба Каталонии. В центре третьего марша находится скульптурная ящерица, имеющая несколько необычный вид и отделанная осколками разноцветной керамической плитки.

Далее лестница вновь разветвляется, уступая пространство

маленькому гроту с расположенной там скамьей. Отсюда хорошо видна вся композиция целиком, а для отдыха можно воспользоваться скамьей, защищенной от ветров высокой спинкой и открытой для теплых солнечных лучей.

Многочисленные колонны составляют основу архитектурной композиции дорического храма. Всего их насчитывается 86 штук. При их проектировании и сооружении автор значительно отступил от классического дорического ордера. Колонны лишены энтазиса, а по форме они напоминают конусы. Их широкие каннелюры располагаются на высоте 1,5 м. Кроме того, колонны имеют удвоенный фриз с триглифами. А над высоким карнизом, украшенным по всей длине львиными головами, тянется спинка бесконечной скамьи.

Колонны храма являются оригинальными произведениями архитектурного искусства, стиль которых и раскрывает замысел мастера. Современные исследователи творчества Гауди склонны связывать появление дорических колонн в композиции парка с художественными пристрастиями хозяина застройки, дона Эусебио Гуэля.

Капители и столбы колонн были сделаны из кирпича. При этом для сооружения восьмиугольных абаков и плоских круглых эхинов архитектор использовал битый кирпич, армированный железными полосками. В центре каждой колонны проделывали удлиненную вертикальную полость, выполнявшую функцию внутреннего водостока при сложной кровле-террасе. Каждая из колонн поддерживает перегородчатые, сферические по форме купола, пространство между и над которыми заполнено дренажным слоем, а поверх него – толстым слоем земли.

Античный храм и голова дракона

Соблюдение пропорций и симметрии не являлось главным условием работы Гауди. Прием нарушения правильных форм, линий и сочетаний был использован и при создании композиции парка Гуэль. Мастер нарушил четко заданную схему построения тем, что удалил несколько колонн. Таким образом, на одном из участков были лишены опор шесть куполов, а на другом – четыре купола.

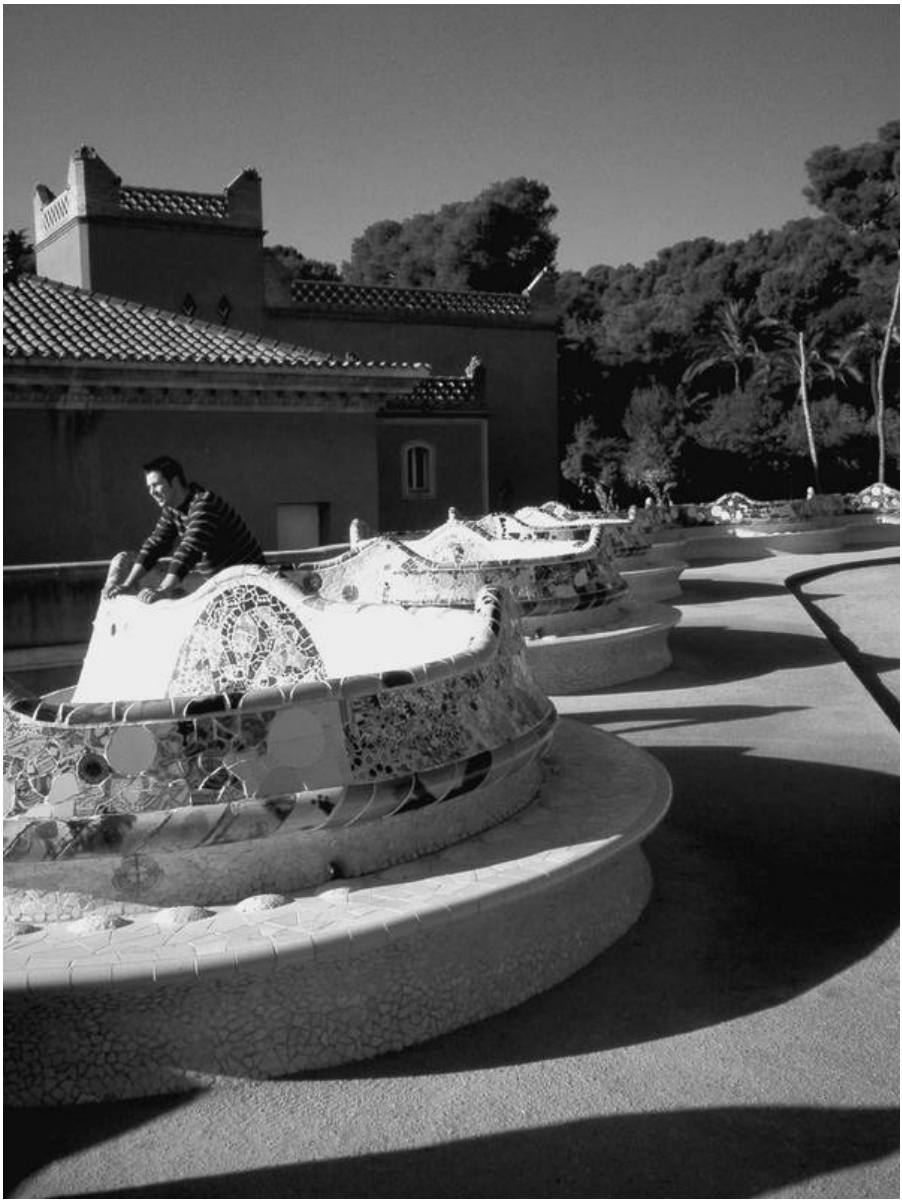
Для того чтобы обеспечить сооружению устойчивость, Гауди заменил нервюры, сделанные из армированной керамики, комплексом приплюснутых арок, выложенных кирпичом и поддерживаемых соседними опорами. Углубления же, образовавшиеся в освобожденных от колонн местах, были заполнены круглыми по форме плафонами, выполненными помощником архитектора Хосе Мариа Хухолем.

Пластичность и динамизм создаются в композиции за счет выступов, образующихся высоким антаблементом над капителями колонн, имеющих форму восьмигранника. Необычайная пластика деталей дорического храма становится еще более очевидной при рассмотрении верхнего уровня террасы, где располагается знаменитая скамья парка Гуэль, называемая туристами и местными жителями бесконечной. Она мягко и плавно обрамляет все сооружение и тем самым делает его живым и выразительным.

Скамью составляют сборные перегородчатые сводики,

которые предварительно были изготовлены на площадке, а затем перенесены на отведенное место над карнизом. После этого мастера заделывали швы и облицовывали поверхность стенок скамьи колотой керамической плиткой. Элементы округлого ограждения спинки скамьи и круглого выступа, находящегося на уровне поясницы садившихся, делали отдельно, секторами по 30 см. Вероятнее всего, изготовлены они были фирмой «Хухоль и Баусис».

После того как тот или иной мастер завершал работу над закреплением деталей из необожженной глины, Хухоль расписывал их, покрывая изречениями, заимствованными из титулатуры Марии, а также растительными мотивами (зеленые ветви и изумрудные листья деревьев и кустарников, разноцветные лепестки цветов) в сочетании с яркими пятнами разных красок.



Волнистая скамья в парке Гуэль

Когда заканчивали обжиг деталей конструкции, Хухоль отделывал их росписью, используя зеленую, желтую и синюю краски. После этого роспись отделывали оловянной глазурью и затем вновь обжигали.

Особенного внимания зрителей заслуживают находящиеся в парке Гуэль дорожные сооружения, превращенные умелыми руками талантливого мастера в настоящее произведение архитектурного искусства, наполненное глубоким содержанием,

но тем не менее не свободное при этом от законов тектоники.

В парке

Сооружения, построенные в парке Гуэль, являются, пожалуй, единственным в мировой архитектуре примером того, сколько существует всевозможных комбинаций сочетания мертвых

каменных архитектурных построек с зеленью живых растений. Многочисленные колонны, то и дело встречающиеся на пути туриста, путешествующего по парку, напоминают застывший во времени и окаменевший доисторический лес.

Особенно примечательной с этой точки зрения является конструкция портика, находящегося у опорной стены позади дома дона Гуэля, в архитектурную систему которого включены столбы-колонны. К тому же, по мнению современных исследователей, именно конструкция портика позволяет судить о степени слитности конструктивного и образного мышления, каковым обладал Антонио Гауди и что было характерной чертой зрелого периода его творчества.

Скульптура А. Гауди в парке Гуэль

Пешеходная рампа, поддерживаемая наклонными и витыми опорами, представляет собой своеобразное воплощение рукотворного и природного начал. Причем можно говорить о том, что это двойной переход.

Прямые колонны, находящиеся в нижнем уровне, характеризуются как начало архитектурное и рукотворное. Они состоят из четких линий капителей, низких арок, располагающихся над интерколумниями. И только лишь отделка, сделанная из камня, выложенного так, что напоминает рельеф

коры сосен и араукарий, сближает архитектурную постройку с миром природы. Витые колонны, установленные на нижнем уровне, почти полностью копируют элементы растительного мира, при этом утрачивая связь с миром мертвых архитектурных сооружений.

Другую сторону перехода рукотворного начала в природный можно рассмотреть только при соотнесении внешнего и внутреннего в композиции. Среди деталей такого характера следует отметить следующие: видимые за зеленью растущих рядом кустарников и деревьев внешние стены постройки, напоминающие руины древнегреческих строений, и оформление интерьера, больше напоминающего грот и лишь визуально немного удаленного от растительного мира, находящегося за его стенами.

Опоры, поддерживающие основной виадук, похожи на развалины египетского храма. Такое впечатление создается в композиции за счет повторения в конструкции пилястров-контрфорсов подпорной стены линий живых пальмовых веток. Цветочницы же, расположенные на верхней улице парка Гуэль, заставляют зрителя и вовсе забыть о том, что он находится среди сооружений, созданных человеком, а не природой.

Парк Гуэль признан уникальным произведением мирового архитектурного и, кроме того, так называемого чистого искусства. Если рассматривать его композицию с точки зрения содержательного и эмоционального наполнения, то можно вывести параллели с японской садовой архитектурой, для которой также было характерно вживание в природу и сближение каменных форм с ее растительными формами.

Подобное столкновение двух различных идей в одной композиции делает последнюю необычайно живой, динамичной и выразительной. К тому же безграничный талант и художественно-эстетическое чутье испанского мастера позволили ему создать необыкновенное по красоте произведение архитектурного искусства, гармоничное и внутренне совершенное.

Дом Батло

Временем появления дома Батло принято считать период с 1904 по 1906 год. Однако работу над созданием постройки нельзя считать строительством здания в обычном понимании этих слов.

Дело в том, что в 1904 году Антонио Гауди получил от барселонского муниципалитета и лично от дона Хосе Батло Касанаваса заказ на реконструкцию дома, расположенного по улице Пасео де Грасиа. Однако архитектор, руководствуясь собственными, уже выработанными к тому времени художественными принципами, по существу, создал новое сооружение. В результате была полностью изменена конструкция внутреннего дворика, фасадов первого этажа и бельэтажа, главного и заднего фасадов, а также внутренняя планировка здания.

В работе по реконструкции дома Батло принимало участие большое количество людей. Среди них необходимо назвать архитекторов Доминго Суграньеса и Хосе Каналета, мастеров по интерьеру Хуана Рубио и Хосе Мариа Хухоля, а также скульпторов Хосе Льимона и Карлоса Мани. Соавторами Гауди стали также принимавшие участие в создании проектов столяры и мебельщики: Какас и Бардес (мастера, изготавливавшие мебель для дома Кальвет), кузнецы братья Вадиа и мастера по керамике из мастерской фирмы «Хухоль и Баусис».

Фасад дома Батло

Конструкция внутренних помещений дома Батло была продиктована характерным для Барселоны глубинным планом построек, при котором фасад зданий, с двух сторон зажатых соседними домами, оказывался в два раза меньше, чем его

глубина. При этом, как всегда, Гауди было найдено интересное решение: изнутри дом напоминает длинный лабиринт со множеством изгибов.

Симметрия плана здания обеспечивается за счет точных совпадений точек размещения главного входа и выхода с вертикальной осью, отмеченной лифтовой шахтой. Вместе с тем она многократно нарушается рядом конструкционных элементов.

Вход в квартиру в доме Батло

Как и все произведения Гауди, архитектура дома Батло отличается необыкновенной пластикой. Однако подобная пластичность рисунка дома ни в коей мере не нарушает его пожарной безопасности, обеспеченной целой системой двойных выходов и лестниц.

В композицию дома Батло автором включены также и многочисленные световые дворики. Архитектору удалось их устроить, даже несмотря на то, что ширина здания достигала 14 м. Так, например, один из подобных световых двориков по конструкции является довольно просторной лоджией, размещенной по всей высоте здания и расположенной близко к брандмауэру с правой стороны постройки. Подобная конструкция позволяла обеспечить естественным светом прилегающие к ней санузлы.

В конструкции дома Батло предусмотрены пять дверных проемов, сделанных на первом этаже. Строгая симметричность деталей здания сохраняется только до пятого этажа, выше же происходит плавный переход к асимметричной кровле.

В первом варианте проекта Гауди круглая башня, венчающая здание, располагалась по центральной линии фасада. Однако впоследствии автор решил изменить ее местоположение, руководствуясь архитектурой выполненного в неоготическом стиле щипца соседнего здания, а также стремлением закрыть часть брандмауэра. Кроме того, у башни зодчим была сооружена маленькая терраса и внесены изменения в рисунок ограждения балкона.

Таким образом, оказавшиеся по соседству здания были втянуты в образную систему архитектурной композиции, созданной Гауди. Впечатление стилистической спаянности построек происходит также и вследствие того, что пластически сложный бельэтаж дома Батло находится на одном уровне с эркером соседнего здания, а потому воспринимается зрителем как логическое продолжение темы, прозвучавшей в произведении Гауди.

Световой дворик в доме Батло

Среди конструкционных деталей дома Батло необходимо особенно отметить чердачное окно с маленьким балконом. Он располагается над уровнем шестого этажа здания в простенке, который остается свободным на четыре этажа. Эта маленькая деталь постройки на самом деле выполняет значительную функцию.

Верхние этажи дома Батло

Чердак, расположенный над пустым простенком, служит своеобразной точкой, лежащей на условно прочерченной линии оси симметрии. Это своего рода точка-акцент, которой заканчивается одна тема – симметрия – и начинается другая –

асимметрия.

Кровля, поверхность которой напоминает рельефную спину доисторического животного, выполняет не только декоративную функцию. Она маскирует размещенные под ней водяные баки, перегороженные сводами, имеющими параболический профиль.

Плавно изгибающийся конек кровли дома Батло украшают огромные бусины и цилиндры, сделанные из керамики и раскрашенные в самые разные цвета. Башню, внешняя поверхность которой отделана колотым стеклом, венчает луковка, заканчивающаяся крестом. Луковка с крестом предварительно была изготовлена на Мальорке, а затем перевезена в Барселону и водружена на башню.

Башня с крестом

Фактурное и яркое колористическое решение поверхности внешних стен и кровли Гауди применяет по отношению к отделке всего здания дома Батло. На крыше размещено несколько дымовых труб со сложным сечением, стенки которых отделаны кусками битого стекла. А выведенные на крышу трубы системы вентиляции облицованы разноцветными осколками керамической плитки.

Первоначально было запланировано украсить кровлю стеклянными шарами, наполненными раскрашенным различными красками песком. К сожалению, их не удалось сохранить до наших дней, поскольку все они были разрушены во время бомбардировок. Как известно, во время гражданской войны 1936–1939 годов Барселона дважды оказывалась в центре ожесточенных боев.

Поверхность покрытия крыши с задней стороны здания ярко контрастирует с отделкой кровли, просматриваемой со стороны улицы. В целом ее отделка выполнена в том же стиле, что и облицовка фасада. Для отделки использовалась керамическая плитка (местами – рельефная, местами – гладкая), изготовленная по рисункам самого автора.

Облицовка стен и поверхности кровли представляет особенный интерес в описываемой архитектурной композиции. Так, для отделки участка стены, находящегося под карнизом, автор использовал керамическую плитку, окрашенную в насыщенный кобальтовый цвет.

По мере понижения уровня изменяется и цвет керамической облицовки: постепенно он становится менее ярким и в конечном итоге превращается в абсолютно белый на уровне нижних этажей дома. Однако при рассмотрении здания с земли подобный переход цвета мало заметен, и здание кажется равномерно окрашенным.

Необходимо сказать, что отделка главного фасада дома Батло представляется чрезвычайно сложной. Поддерживающие бельэтаж колонны опираются на довольно простые (классические) базы. В дальнейшем, поднимаясь вверх, столбы колонн плавно разветвляются и образуют арки, на которые, подобно потокам медленно застывающей вулканической лавы, наплывают кронштейны галереи бельэтажа. Отдельные его фрагменты так прочно спаяны между собой, что кажутся отлитыми из одного куска использующегося материала.

Единство и слияние верхних частей арок и кронштейнов бельэтажа подчеркиваются в композиции еще и тем, что над крайними проемами галереи расположены эркеры, повторяющие ту же форму. Нужно земетить, что колонны, расположенные под галереей бельэтажа, доставили немало хлопот подрядчику строительства. Верхнюю часть фасада здания пришлось опустить на опоры в то время, пока под нее подводили легкую аркаду, замаскированную остеклением. В таком виде конструкция просуществовала в течение четырех дней!

Включение в архитектурную композицию эркеров привело к созданию пластически завершенного перехода к металлическому

ограждению балконов, сделанному в виде голов гигантских таинственных животных, наводящих на зрителей мистический страх своими огромными пустыми глазницами.

Гауди решил оставить без изменения местоположение оконных проемов главного фасада. Однако был удален слой стены, находящийся чуть выше бельэтажа. Таким образом создавалась поверхность с волнистым рельефом, отделанная круглой керамической плиткой и колотым разноцветным стеклом, посаженным на известковый раствор.

По свидетельствам подрядчика, работавшего с Антонио Гауди на строительной площадке дома Батло, архитектор лично присутствовал при облицовке фасада здания. Каждому каменщику выдавали определенную меру битого стекла того или иного цвета. Рабочие одновременно брали по куску стекла и прикладывали их к стене. Стоявший в это время внизу Гауди оценивал получившуюся композицию и в случае удовлетворительного результата давал разрешение на то, чтобы сажать стекло на раствор.

Тыловая сторона дома Батло

Особенный интерес в здании дома Батло имеет и архитектура его задней стены. Во время рассмотрения дома снизу создается впечатление, будто составляющие его конструкцию элементы однородны. На самом деле это не так. Доказательством тому служат оконные проемы, расположенные на задней стене здания. Дело в том, что в верхней части дома окна имеют гораздо меньшие размеры, чем оконные проемы, находящиеся внизу, на уровне нижних этажей.

Кроме того, прием включения в архитектурную композицию

окон разных размеров позволил мастеру подчеркнуть иллюзию цветовой однородности постройки, а также выровнять степень освещенности комнат, находящихся на различных уровнях здания.

Необходимо заметить, что конструкция дома Батло, в сравнении с другими произведениями Гауди, является простой (если не учитывать трудности, с которыми столкнулись рабочие при сооружении башни и нижнего марша лестницы).

Вентиляционная шахта в доме Батло

Более или менее сложной оказалась структура перекрытия, установленного над первым этажом постройки. Для его возведения к приготовленным деревянным прогонам с помощью болтов с нижней стороны был притянут перегородчатый щит, состоявший из нескольких слоев и изготовленный из дерева и кирпича. Как известно, деревянные материалы обладают свойством растяжения, а сделанные из кирпича, наоборот, сжатия.

В вестибюле дома Батло

Интерьер дома Батло подобран с большим вкусом и отличается скромностью по сравнению с пышным внутренним убранством дома Кальвет. Однако и он не лишен целого ряда интересных конструктивных и декоративных решений. Так, например, камин выложен из переобожженной керамической плитки и встроен в прилегающую стену в полном соответствии с традициями «эско», столь характерными для народного каталонского зодчества. Ему словно бы противопоставлен скульптурный потолок, призванный выразить и подчеркнуть в общей композиции тему пластики.

В связи с этим во время отделки дома Гауди отдал распоряжение подвесить к перекрытию деревянные доски. Суграньес и Каналета должны были определять размеры каждой уложенной доски, после чего по закрепленным в виде ступенек торцам с нижней стороны крепилась предварительно сделанная из гибких ивовых прутьев плетенка, которая и выполняла затем функцию основы для гипсовой штукатурки.

В настоящее время дом Батло также считается жилым. А на чердаке здания ныне располагается камерный музей, посвященный творчеству испанского мастера архитектуры.

Дом Мила

Дом Мила стал последним завершенным произведением Антонио Гауди. Периодом его возведения считаются 1906–1910 годы. Многие современные исследователи творчества мастера склонны считать здание самым совершенным и безукоризненно выполненным архитектурным сооружением даже с точки зрения сегодняшнего дня.

Дом Мила в общей панораме проспекта Грасиа

Фасад дома Мила

На первый взгляд может показаться, что это нелепое сооружение, ставшее плодом безудержной и загадочной фантазии автора. Современники архитектора, ранее не видевшие зданий столь причудливой формы, долгое время не могли принять и понять архитектуру дома Мила. Наверное, вследствие странности и загадочности сооружения оно и было названо местными жителями «Ла Педрера», что означает «каменоломня».

Необходимо заметить, что дом Мила стал к тому же последней из четырех построек (среди прочих аптека Хиберт, зал бара Торино и дом Батло), авторство которых принадлежит Гауди, возведенных на проспекте Грасиа. Таким образом, каждый любитель архитектурного искусства и творчества испанского мастера может проследить путь становления его таланта и формирования его творческой манеры. К сожалению, только лишь дом Батло и дом Мила барселонскому муниципалитету удалось сохранить до наших дней.

В 1905 году супруги Мила приобрели на проспекте Грасиа довольно большой земельный участок площадью 1835 м^2 с находившимся там жилым домом. В сентябре того же года дон Педро Мила подал в муниципалитет Барселоны прошение о разрешении на снос старого дома и строительство нового. Уже в феврале 1906 года Гауди представил муниципальным властям чертежи проекта новой постройки.

Необходимо заметить, что внешний вид здания, запечатленного на представленных в муниципалитет чертежах,

существенно отличался от архитектуры впоследствии возникшей на участке дона Мила постройки. Эти отличия были зафиксированы не только в указанном выше проекте, но также и в других документах.

Так, например, в прошении на установку забора, ограждавшего здание, были отмечены такие размеры постройки: фасад по проспекту Грасиа – 21,1 м, фасад по срезанному углу – 19,5 м, по улице Провенса – 23,3 м. А судя по чертежам, дом должен был иметь такие величины: фасад по проспекту Грасиа – 10,5 м, по срезанному углу – 19,5 м, по улице Провенса – 42,5 м.

Таким образом, для размещения постройки необходимо было выделить участок, площадь которого составляла бы 1620 м^2 (исключая размеры внутренних двориков – 1323,5 м^2).

Подрядчиком Гауди пригласил тогда Байо, работавшего вместе с мастером на строительной площадке дома Батло. Прежде всего снесли половину старого дома, находившегося на участке, выкупленном супругами Мила. Вторую же половину долгое время использовали в качестве подсобного помещения, где, в частности, расположили чертежную мастерскую. Именно там Суграньес и Каналета составляли по эскизам, представленным автором, чертежи.

После того как были выстроены и отделаны помещения полуподвала, чертежную мастерскую решили перенести туда. После этого под руководством Байо была разрушена и оставшаяся половина старого здания. При этом под постройку отвели участок, заглубленный на 4 м, после чего уже на ровной площадке под фундамент укрепили опоры на глубину 0,5 м.

Судя по первоначальному проекту, архитектор планировал сделать криволинейными все детали внутренних перегородок. Однако в дальнейшем он отказался от этого. В результате существующие в доме перегородки имеют ломаные очертания, создающие контраст с плавными волнистыми линиями поверхности стен и кровли фасада. При этом стоит заметить, что некоторые опоры были сделаны из стали, а другие изготовлены из кирпича. Все они – круглые в сечении. Их конструкция предварительно была точно рассчитана Хайме Байо, братом работавшего с Гауди подрядчика Байо, который в то время в Школе архитектуры преподавал сопротивление материалов.

Именно Хайме Байо принадлежит идея выложить колонны кирпичом. При этом кирпич предварительно раскалывали надвое и укладывали на заранее приготовленную гипсовую штукатурку сколом наружу для лучшего сцепления с поверхностью.

На следующих выше этажах опоры, собранные из кирпича, соседствуют с колоннами, выполненными из камня. Опоры,

поддерживающие бельэтаж, декорированы текучим рисунком, имеющим абстрактный характер.

В результате Гауди смог создать совершенно новое для того времени конструктивное решение жилого дома, в котором вся основная нагрузка приходится на каркас, а внутренние перегородки распределены свободно. Таким образом, в который раз архитектурная находка мастера – возведение жилого дома, конструкция которого представляет собой каркас с независимой планировкой этажей, – опередила свое время и идеи современного зодчества.

Кроме того, современники Гауди не раз вспоминали о том, как однажды он заметил, что дом Мила можно легко переделать в гостиницу. Тем самым архитектор словно бы предваряет появление в мировой архитектуре идеи так называемой гибкой планировки (что было характерной чертой конструктивно-художественных принципов Мисы ван дер Роэ).

Некоторые исследователи склонны считать, что рождение идеи каркаса и свободной планировки жилого дома было связано в творчестве Гауди с той пластической программой, которая и лежала в основе всех его творений. Подобные устремления автор не мог со всей полнотой воплотить в архитектуре дома Батло, где от архитектора требовалось только проведение реконструкции. А потому волну, украшающую кровлю дома Батло, можно считать лишь схемой рожденных в сознании художника смелых и необычных конструктивных решений. Идею свободной планировки Гауди смог выразить только на строительной площадке дома Мила.

Живописность и внутреннее содержательное и эмоциональное наполнение архитектурного сооружения были весьма важны для зодчего. С этой точки зрения для него не существовало мелочей в работе. Об этом свидетельствует тот факт, что по поручению Гауди рабочим пришлось заделать обнажившиеся после завершения строительства здания стальные кронштейны, которые после доводки слились с другими элементами композиции в единое целое.

Все имевшиеся в конструкции дома Мила перекрытия были составлены из несущих прогонов, балок обрешетки и сводов-перегородок, которые часто использовали каталонские мастера и которые стали излюбленными элементами архитектурных строений, созданных Гауди.

Особенного внимания в конструкции дома Мила заслуживают криволинейные в плане балки, на которые опирается скульптурный фасад здания. В плане изгибы балок оказались немного смещенными относительно верхних и нижних этажей.

Поэтому от рабочих требовалось приложить максимум старания и аккуратности, для того чтобы создать предусмотренное в проекте сооружение.

Балки были предварительно изготовлены на верфях фирмы «Морель» в Барселоне. При этом использовали достаточно мощные прессы, обычно применяемые при изготовлении деталей корпусов судов.

Затем небольшими секциями балки перевозили на строительную площадку дома Мила. Однако они были настолько тяжелы, что архитекторам пришлось сконструировать специальный подъемный кран, с помощью которого и доставлялись наверх балки и крупные камни, составившие стену фасадов. Скрепление отдельных секций балок происходило после их установки. А использовали для этого стальные заклепки.

Во внутреннем дворике

Парадная лестница в дом

Перекрытие внутреннего дворика, имеющего в плане округлую форму, представляет собой своеобразную копию конструкции главного собора Барселоны, выполненного в готическом стиле. Над его центральной частью возвышается купол, составленный из стальных балок большого профиля. Верхняя и нижняя полки двутавра [20] поддерживают прогоны, которые противоположными концами опираются на протянувшуюся по всему периметру и держащуюся на круглых в сечении колоннах балку.

Таким образом, Гауди смог создать довольно жесткую и прочную конструкцию, по внешнему виду напоминающую зонт, верхняя часть которой служит основанием для небольших кирпичных сводиков, имеющих конический профиль. Сводики служат опорой для располагающегося поверх них плоского пола.

По воспоминаниям современников, сборка описанной выше конструкции оказалась достаточно трудоемкой и сложной. Монтаж производили по временным деревянным козлам. При этом несколько рабочих закрепляли в проделанных заранее отверстиях крепежные болты. Делали это для того, чтобы выровнять все элементы конструкции с точностью до миллиметра.

Первоначально Гауди планировал отвести подвал под помещение для конюшни и экипажей. С приходом в мир человека

автомобиля подвал был частично реконструирован в гараж, въезд и выезд из которого проходили вдоль пандусов.

Несколько лет спустя после завершения строительства дома Мила один из квартиросъемщиков приобрел шикарный «роллс-ройс». После этого выяснилось, что радиус кривизны рампы слишком мал для того, чтобы машина смогла въехать в гараж. Тогда Гауди решил удалить из конструкции гаража одну из опор и заменить ее сложной системой арок и консолей. Как и при возведении здания, все расчеты для сооружения новой конструкции были произведены помощниками архитектора Хайме Байо и Каналетой.

Нижняя часть фасадной стены была закреплена на криволинейной балке, опирающейся на опоры. Таким образом создавалось впечатление, будто балка немного прогибается под тяжестью опоры. Этот участок фасада отделан камнем, привезенным из Гарафа, а верхняя его часть – известняком, который подвозили на специальных локомобилях от каменоломен до складов, располагающихся на проспекте Грасиа, а уже оттуда – на строительную площадку.

Балки, выполнявшие роль опоры, по распоряжению архитектора были заглублены, а арки, выполненные из камня, опирались не только на стойки, но также и на стальные угольники, расположенные консольно.

После установки каменных блоков автор отдал распоряжение стесать в ряде мест их поверхность, для того чтобы получить выступы и ниши с четкими волнистыми очертаниями. В результате стесывания в некоторых местах на блоках остались незамаскированными несколько стальных креплений. Возникла необходимость включения в конструкцию каменных пробок.

В дальнейшем из-за окисления металла, на который воздействовал известковый раствор, каменные пробки оказались поврежденными. Впоследствии они были заменены портландцементом, поверхность которого после просушивания тщательно обработали.

Несколько монотонный характер пластичного фасада восполняется за счет причудливых форм и необычных по красоте ограждений балконов дома. Почти все они были изготовлены по проекту Гауди в мастерской Бадиа. Нужно заметить, что архитектор лично присутствовал не только при литье ограждения, но и при предварительном изготовлении болванок и время от времени вносил коррективы в орнамент.

Жилая комната в доме Мила

Авторство нескольких проектов ограждений, предназначенных для украшения балконов дома Мила, принадлежит Хухолю. Однако и они были сделаны при непосредственном участии Гауди. Все созданные Гауди и Хухолем детали постройки отличаются тщательной проработкой и завершенностью. Однако наибольшей популярностью у любителей архитектурного искусства пользуется так называемый сад скульптур, расположенный на крыше дома.

Чердак располагается в доме Мила над последним перекрытием. Он представляет собой перегородчатые кирпичные арки, форма которых повторяет линию подвешенной цепи. План конструкции оказался настолько сложным, что пришлось придавать аркам и пролетам самую разную форму.

Рабочая комната прислуги в доме Мила

Кухня в доме Мила

Ванная комната в доме Мила

Для того чтобы арки воспринимались как элементы единой композиции, Гауди распорядился соединить их между собой витой продольной балкой, выполненной из трех рядов кирпичной кладки.

По рассказам подрядчика Байо, как-то раз строительную площадку дома Мила посетил Хосе Пуиг, желавший узнать, с какой точки конструкции нужно начинать сооружение арки, которую Гауди именовал уравновешенной. Байо показал зодчему

такую точку. В 1913 году Пуиг использовал заимствованный у Гауди прием во время возведения в Барселоне построек под винные погреба.

Обходной путь на чердаке был образован под четырьмя расположенными там куполами заостренных очертаний. Эта тема была затем продолжена автором во множестве сооруженных трапов, соединявших скульптурные комплексы выходов с лестниц, помещений вентиляционной системы и дымовых труб.

Над выходом с лестниц организованы своды, внутри которых располагаются винтовые лестницы, ведущие с чердака на крышу. Таких выходов в конструкции здания предусмотрено шесть. Все они парные. Спиралевидные, палаточного типа, многофацеточные арки каждой пары схожи между собой по форме. Все они биоморфны. Причем биоморфизм вентиляционных шахт и труб и их сходство со всеми известными персонажами сказок более очевидны, чем скорее ассоциативное, нежели визуально ощутимое сходство куполов с формами живой природы.

На крыше дома Мила

Вследствие того что переходы по горизонтали и вертикали имеют сложное строение, каменные фигуры, размещенные на крыше дома Мила, при рассмотрении их с разных сторон приобретают новый ракурс, а потому словно бы оживают и

раскрывают перед зрителем новые стороны своего содержательного и эмоционального наполнения. Таким образом, по степени богатства ощущений и впечатлений, полученных от просмотра «зверинца» дома Мила, сооружение ни в чем не уступает павильонам, находящимся в парке Гуэль.

Дом Мила имеет довольно сложную судьбу. Это частное владение, сменяющиеся хозяева которого внесли немало изменений в постройку, когда-то созданную Гауди. В 1980 году местному муниципалитету удалось выкупить только небольшую часть бельэтажа здания, которая предназначалась для размещения выставки Барселонского музея искусств. Местная интеллигенция не теряет надежды на то, что настанет время, когда дом будет полностью выкуплен муниципалитетом и станет настоящим экспонатом, демонстрирующим творчество великого архитектора Испании.

Собор Саграда Фамилиа

Строительство знаменитого собора Саграда Фамилиа, жемчужины архитектуры не только Барселоны и Испании, но и всего мира, проходило без непосредственного участия Антонио Гауди. В то же время собор стал главным произведением гения.

Возведение храма было начато 3 ноября 1883 года. А к 1916 году Гауди завершил создание гипсового макета, который стал отображением архитектуры будущего собора. Кроме того, отдельно были изготовлены и макеты главного фасада – Воскрешение – храма Саграда Фамилиа.

Фасад Воскрешение собора Саграда Фамилиа

Строительство собора не завершено до сих пор. С самого начала его сооружение продвигалось медленными темпами,

поскольку основным источником материальных поступлений в фонд строительства были добровольные пожертвования рядовых граждан Барселоны и любителей архитектурного искусства.

Известно, что в 1905 году, после очередного прекращения строительных работ Саграда Фамилиа, известный каталонский поэт того времени со страниц газеты обратился к народу с просьбой помочь архитекторам собрать необходимое количество средств с тем, чтобы продолжить возведение храма, спроектированного Гауди. Десятки сотен испанцев откликнулись тогда на призыв.

Однако в 1914 году задолженность по строительству вновь значительно выросла, что едва не стало причиной окончательного запрещения ведения строительных работ. Выручила тогда Ассоциация архитекторов Каталонии, члены которой обратились ко всем художникам с просьбой собрать средства. Спустя некоторое время строительство Саграда Фамилиа было возобновлено.

На строительстве собора Саграда Фамилиа в 1915 году

Уже после трагической и нелепой гибели Антонио Гауди, в 1936 году в крипте произошел пожар, вследствие которого были

уничтожены все макеты, сделанные еще при жизни автора. В середине XX века за реставрацию обломков макетов Саграда Фамилиа взялись такие мастера, как Кинтана, Пуиг и Бонет.

Саграда Фамилиа представляет собой монументальное произведение, создание которого стало делом всей жизни автора. В основе архитектуры храма заложена глубокая по содержанию символико-литературная программа. Гауди вывел в композиции христианские образы, заимствованные из книги аббата бенедиктинского монастыря, находившегося в Соломесе. Все без исключения детали и элементы конструкции храма наполнены символическим смыслом.

По замыслу Гауди, все три фасада Саграда Фамилиа должны были иметь стилистически одинаковое оформление и увенчиваться четырьмя высокими башнями криволинейных очертаний.

Архитектор намеривался возвести храм длиной 110 и высотой 45 м, с 12 башнями – по числу апостолов. Огромных колоколен было задумано четыре – по числу евангелистов. И еще два колоссальных шпиля в честь Богоматери Иисуса Христа. Последнему предстояло подняться на 170 м. Планировалось возвести три фасада, рассказывающих о различных эпизодах из жизни Христа: Рождество, Страсти Христовы и Воскрешение. Фасады должны были украшать огромное панно и рельефы на соответствующие темы.

Архитектура дверей фасада Рождества призвана символизировать в общей композиции основные добродетели. А установленные рядом спиралевидные колонны, опирающиеся на панцири гигантских черепах, являются символами образов Иосифа и Марии.

Средняя дверь разделяется на две посредством помоста, который имеет вид ствола пальмы, воспринимающегося как символическое изображение Древа Спасителя. Пальмы увиты лентами с надписями имен предков Иисуса (по Матфею). Каждая колонна и колокольня в архитектуре храма посвящены символическому изображению апостолов, двери внутреннего портика отображают семь христианских заповедей, базы колонн – грехи человеческие, капители – добродетели. Ни одна из деталей общей композиции не оказывается лишенной своего внутреннего смысла.

Внутренний вид центральной части собора Саграда Фамилиа в наши дни

Храм должен был быть готическим только по духу и в основах иметь план в форме «латинского креста», но во всем остальном Гауди намеревался использовать свой собственный язык визуальных образов. Сам Гауди, понимая, что всей его жизни не хватит, чтобы довести до конца задуманное, был против остановки строительства после его смерти. Незадолго до кончины он заметил, что «на завершение грандиозных церквей уходят века» и приводил в пример собор Святого Павла в Риме, соборы Кёльна и Реймса. Храм строится и сегодня, и в финансировании его фактически участвует каждый турист: те 9 евро, которые он платит, чтобы осмотреть памятник, идут в специальный фонд. В прошлом году только входные билеты и продажа различных сувениров принесли 10 млн евро в копилку храма. Ожидается, что в нынешнем году эта цифра возрастет до 12 млн. По подсчетам, если фонд будет пополнять хотя бы на 10–12 млн евро ежегодно, то сооружение храма завершится к 2022 году. То есть с момента закладки первого камня до окончания строительства пройдет 140 лет. Значительно раньше, к весне 2007 года, собор Святого Семейства будет готов для проведения в нем церковных

богослужений.

Храм Саграда Фамилиа стал творением, которое впитало в себя и раскрыло самого Гауди, его талант и мастерство, его внутренние устремления и художественные принципы архитектурного изображения. Это своеобразная энциклопедия, отразившая развитие не только творческого пути одного мастера, но и испанской архитектуры в целом.

Фрагмент двери собора Саграда Фамилиа

Закончить книгу, описывающую произведения Гауди, можно словами одного из крупнейших исследователей творческого пути испанского мастера: «Воплощая в себе человеческие усилия и иллюзии, жертвенность и страстность, он (храм Саграда Фамилиа), вопреки нежеланию одних и зависти других, постепенно вырастает над Барселоной как ее символ».

notes

Примечания

1

Функционализм – направление, утверждающее примат утилитарно-практической функции произведения архитектуры над его формой.

2

Брутализм (необрутализм) – направление в архитектуре с 1950-х годов, стремящееся к максимальному выявлению архитектоники построек с помощью грубой ощутимости, подчеркнутой весомости архитектурных форм; использует естественную фактуру материалов, обнаженные конструкции и системы инженерного оборудования зданий.

3

Метаболизм (от греч. metabole – перемена) – течение в архитектуре середины XX в., возникшее как развитие принципов конструктивизма согласно концепции «изменяемого пространства». Оптимальная конструктивная основа сооружений сочеталась с комбинаторикой – вариационными «ячейками», благодаря чему архитектурные композиции приобретали более разнообразный вид; метаболисты воспринимали город как живой организм со всеми свойственными организму процессами; они делили город на постоянные и временные элементы – кости, кровеносные сосуды и живые клетки, которые меняются с течением времени.

4

Футурологическое проектирование – течение в архитектуре; возникло в середине XX в.; его представители создавали на бумаге утопические проекты городов будущего, стремясь парадоксальными, фантастическими идеями вывести архитектурное проектирование из тупика функционализма и стандартного прагматического мышления.

5

Эклектизм – стилевое направление в архитектуре середины XIX века – 2-й половины XIX века, для которого характерно применение разнородных элементов, заимствованных из разных эпох и стилей, в новых, отличных от первоисточника по пространственно-планировочной структуре и назначению, архитектурных сооружениях; эклектизм оказал значительное влияние на становление стиля модерн.

6

Ар нуво (от фр. «новое искусство») – то же самое, что «модерн», то есть художественное направление в искусстве, бывшее популярным во второй половине XIX – начале XX века; его отличительными особенностями являются: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям (в особенности в архитектуре); модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека.

7

Контекстуальность – обусловленность контекстом, то есть средой, в которой находится объект и который благодаря этой среде получает свое законченное выражение.

8

Синкретизм (от лат. «соединение обществ») – сочетание или слияние несовместимых и несопоставимых образов мышления и взглядов. Обозначает согласованность и единство (синкретический).

9

Абрамцевский или мамонтовский кружок – артистическое содружество, сложившееся в середине 1870-х годов вокруг С.И. Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. В него, в частности, входили художники: И.Е. Репин, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, В.А. Серов, М.А. Врубель и другие.

10

Талашкинский кружок назван по селу Талашкино близ Смоленска, которое принадлежало меценату, художнице и коллекционеру М.К. Тенишевой. В этот кружок входили, в частности, Н.К. Рерих и С.В. Малютин. Талашкинский «стиль» в отличие от аморфного Абрамцевского кружка являл собою обособленную и вполне устойчивую «национально-романтическую» разновидность русского модерна.

11

«Аркиграм» – архитектурное объединение английских и американских дизайнеров, архитекторов и исследователей окружающей среды. Журнал-манифест объединения «Аркиграм мэгэзин» публикуется с 1961 года. Группа, которую возглавляет П. Кук, выступает против однообразия и пафосной монументальности в послевоенной архитектуре.

12

Нервюра (от фр. «жилка», «прожилка») – выступающее ребро готического каркасного крестового свода. Наличие нервюр в совокупности с системой контрофорсов и аркбутанов позволяет облегчить свод, уменьшить его вертикальное давление и боковой распор и расширить оконные проемы. Нервюрный свод также называют веерным.

13

Югендстиль – принятое в немецком искусствознании и художественной критике и применяемое обычно к немецкому искусству наименование стиля модерн.

14

Неомудехар – неомавританский стиль.

15

«Пуризм» в переводе с французского означает «стремление к совершенству». В первой половине XX века архитекторы попытались сделать куб самодостаточным, объявив его вершиной чистой линии. Зодчие стали всячески импровизировать с простыми формами и составлять из полученных кубических деталей различные композиции.

16

Дадаизм (от французского dada – деревянная лошадка), в переносном смысле – бессвязный детский лепет, авангардистское литературно-художественное течение в европейском и американском искусстве, возникшее как протест против традиционных моральных и культурных ценностей. Впервые дадаизм заявил о себе в 1915 году в Цюрихе. Согласно наиболее распространенной версии, название течению было выбрано наугад – перочинным ножиком ткнули в страницу словаря, что вполне соответствовало иррациональному духу дадаизма. Дадаисты бросались из одной крайности в другую, стараясь любыми способами (в том числе и вызывающим поведением) эпатировать обывателя. Излюбленные жанры дадаизма – монтаж, коллаж и «реди-мейд» (обыденные предметы, представленные как произведения искусства). Дадаизм очень быстро стал популярным, но как сформировавшееся течение просуществовал недолго. Оказал значительное влияние на другие течения, в частности, на сюрреализм (прежде всего в его приверженности к абсурду и фантастике), абстрактный экспрессионизм и концептуальное искусство.

17

Кубизм – модернистское течение в живописи (и в меньшей степени в скульптуре) первой четверти XX века. Его возникновение относят к 1907 году и связывают с творчеством Пабло Пикассо и Жоржа Брака, в частности, с картиной Пикассо «Авиньонские девицы», на которой изображены деформированные, огрубленные фигуры, а перспектива и светотень отсутствуют. Кубизм означал полный разрыв с реалистическим изображением натуры, преобладавшим в европейской живописи со времен Ренессанса. Цель Пикассо и Брака – конструирование объемной формы на плоскости, расчленение ее на геометрические элементы.

18

Сюрреализм – модернистское направление в литературе, изобразительном искусстве и кино, зародившееся во Франции в 1920-х годах и оказавшее большое влияние на западную культуру. Для сюрреализма характерно пристрастие ко всему причудливому, иррациональному, не соответствующему общепринятым стандартам. Само движение было разнородным, но ставило своей основной целью раскрепощение творческих сил подсознания и их главенство над разумом. Теоретик и основоположник Андре Бретон утверждал, что это направление должно разрешить противоречие между мечтой и действительностью и создать некую абсолютную реальность, сверхреальность. В основе сюрреализма лежит теория Зигмунда Фрейда о подсознании и его метод «свободных ассоциаций» для перехода из сознания в подсознание.

19

Пинакль (от лат. «заостренный верх крыши») – остроконечная декоративная башенка, увенчивающая контрфорс.

20

Двутавр – «двурогая» балка, с загибами внутрь с двух продольных сторон.